ELVIRA SOROHAN

CANTEMIR ÎN CARTEA HIEROGLIFELOR

BIBLIOTECA UNIVERSITY LIBRARY

„Cartea ta am luat și într-însa cuvintele inimii Inorogului am citit."

(D. Cantemir, **Istoria ieroglifică.**)

BCU IASI/CENTRAL UNIVERSITY LIBRARY

Cheile labirintului

„O voi, care aveţi minţile sănătoase contemplaţi doctrina care se ascunde sub vălul versurilor stranii."

(D a n t e, **Divina Comedie.**)

„Însă ori mulţimea au varvarizmit, ori Brehnacea au solichizmit, ori Cioara au aticit, ori Cucunozul au băsnuit, a Cioarîi glas pre cît mai mult să tîlcuia, pre atît mai mult în lavirintul necunoştinţii să încuia, al căruia cheie cînd să va afla şi a cui mînă o va prinde şi cu dînsa lavirintul a deschide să va învrednici supt vremile de apoi ieste să aşteptăm."

(D i m i t r i e C a n t e m i r, **Istoria ieroglifică.)**

CENTRAL UNIVERSITY LIBRARY

1. Tradiție și discontinuitate. 2. Sensus allegoricus. 3. Resemantizarea alegoriei. 4. „Ascunsa ieroglifie". 5. „Informuirea" fluierului. 6. Obsesia adevărului. 7. Autobiografie reprezentată

1. Întotdeauna marile valori artistice apar pe fondul constituit al unei tradiții, subtil sau zgomotos negată printr-un așteptat eveniment de ruptură. Negarea tradiției e șansa ei de supraviețuire în forme sublimate, sens evolutiv legic, propriu dinamicii literare. În istoria internă a dezvoltării formelor literare românești un fenomen de ascunsă discontinuitate se produce, imediat după 1700, prin *Istoria ieroglifică*. Ascunsă, pentru că ea se revendica, prin voința integratoare a scriitorului, atins de aripa geniului *, de la cronică și se declara, la modul antifrazei, istorie. Discontinuitatea, ca semn al saltului calitativ, e percepută în planul artei lui Cantemir nu ca o anulare totală a tradiției, ci ca o sublimare în forme radical noi a moștenirii naționale din perspectiva universalismului culturii sale și a talentului poetic. Cert, *Istoria ieroglifică* era mai mult decît un simplu fapt artistic rezultat al fuzionării formelor literare folclorice și culte din spațiul culturii autohtone. Alegoria animalieră, dacă nu insolită, oricum mai rară la nivel est-european, era fructul unei fantezii expansive combinatorii, umblată prin literaturile lumii, exersată și ambițioasă în originalitate. Un spirit imaginativ *rarissim* se risipea paroxistic pînă la istovire pentru a nu mai lăsa loc decît istoricului erudit. Deschisă cu *Divanul*, operă de exercițiu dialogal preliminar, cariera literară a lui Cantemir devine destin încheiat pe culmile *Istoriei ieroglifice*. Pentru că înălți-

* Același elan integrator, într-o egală conștiință a sinelui genial, îl va cuprinde pe Eminescu.

mea maximă, atunci posibilă, fusese atinsă, nu putem încerca regretul lui Călinescu în fața unui Heliade virtual mare poet, dar inconsecvent cu poezia. Cantemir epuizase totul ca literat.

Orice altă literatură europeană ar fi recunoscut în această carte o capodoperă, apărută dealtfel într-un context al necesității, în timp ce istoria noastră literară mai veche, influențată de obsesia adevărului strict istoric, o suspecta de prolixitate inaccesibilă [1], limitîndu-se la considerații asupra condiționării extrinseci a romanului recunoscut unanim ca specie. Revelat într-o nouă lumină de o lectură inteligentă, voit simpatetică și eliberată de truisme [2] romanul se definește, implicit sistemului de analiză practicat, ca operă deschisă, pe care se pot aplica infinite posibilități exegetice. Este condiția textului caleidoscopic în dimensiuni monumentale întemeiate pe acumulări universale, un text polivalent de liberă fantezie, neapăsat de „angoasa influenței".

Consecință a necesității obiective, după două secole de absolutizare a istoriografiei ca formă mentală a culturii scrise, discontinuitatea e provocată cu îndrăzneala caracteristică personalității excepționale. Fără prejudecata sacrilegiului, Cantemir disociază clar între istorie și ficțiune, între adevăr și „adevăr" recreat cu pasiune în marginea unor accidente individuale, cu libertățile literatului. În baza acestei conștiințe, literatura română încearcă o surprinzătoare schimbare de limbaj și viziune.

---

[1] O privire critică asupra etichetelor puse de istoricii literari de la Aron Densușianu pînă la P. P. Panaitescu și un început de revalorificare a textului, în: Al. Protopopescu, *Volumul și esența*, București, 1972, p. 237 și urm.

[2] Manuela Tănăsescu, Despre *„Istoria ieroglifică"*, București, 1970; Doina Curticăpeanu, *Orizonturile vieții în literatura veche românească*, București, 1975.

Revoltă împotriva moralismului și cugetării istorice suprasaturate, deja primejduite de stereotipie și uzură, de îmbătrînire chiar, sau căutare a unor forme, și cît mai diverse, capabile să „dezvelească acoperind" fantasticul existenței umane iscat din adîncuri psihologice, sondabile din perspectiva analistului subtil, dar neschimbătoare în ordinea vieții ? Și una și cealaltă, unite în *consacrarea ludică* a operei, declarată în expresia „deprinderii ritoricești" și organizată într-o competiție a „sentențiilor" ca o întîlnire a „gimnosofistului" cu lumea în „sfera luptei ludice pentru dreptate"[3], o „dreptate poetică". Asta e ceea ce, iluzoriu, cîștigă Inorogul finalmente în universul fictiv recompus de scriitorul eudemonist. Refugiat în joc, se descarcă afectiv și astfel reușește să escamoteze realitatea situației sale.

Mitul Inorogului este remodelat dintr-un optimism practic. Dacă ar fi poposit în poala fecioarei, Biruința, cum îl îndemna Hameleonul, licorna lui Cantemir trebuia să sfîrșească tragic. Finalul fericit al romanului însă, impunea detașarea de tiparul mitic[4]. Inorogul *Istoriei ieroglifice* refuză să se apropie de fecioară și astfel vînătorii nu-l pot prinde, se declară, hotărît, supusul Dianei și nu al Afroditei, cum băsnuia trist Hameleonul. Vizionar, scriitorul se oprește în pragul nădejdii, aventura prinderii Inorogului e distrusă de acest final, apărînd ca o zbatere inutilă, simbolică în ordinea existenței umane. Persona-

[3] J. Huizinga, *Homo ludens*, București, 1977, p. 196.

[4] Vezi C. G. Jung, *Psychologie et alchimie*, Paris, 1969, cap. *Le paradigme de la licorne*, p. 548—595, despre răspîndirea mitului în diferite culturi. Cunoscînd nuanțele mitului în circulație în diverse epoci și părți ale lumii se poate determina creativitatea scriitorului român în adaptarea prin modelare a simbolului spiritual, devenit emblemă și nexus al romanului.

jul miraculos luptă machiavelic cu „valurile fortunii", întorcîndu-şi nefericirea în fericire.

Oricît ar încerca imaginaţia extravagantă a lui Cantemir să ne îndepărteze de realitatea generatoare a cărţii, tot la hăţişul relaţiilor sociale contemporane scriitorului, profund afectat, ne întoarcem cu explicaţia cauzală a unei asemenea puneri în scenă. În cifrul „istoriei" ni se înfăţişează un spectacol în care adversarul este învins cu public, în „theatrul lumii", cu armele înţeleptului răbdător, negaţie a conformaţiei de victimă. Visul Hameleonului, cu rol covîrşitor în structura operei, conţine rezumatul acestei lupte lucrată în simboluri adaptate la intenţiile naratorului.

Funcţia estetică a prozei lui Cantemir este o destinaţie gîndită de autorul însuşi şi nu o simplă deducţie. „Reforma" provocată de noua concepţie a scrisului este semnul maturităţii (mai mult a autorului decît a contextului literar care abia după un secol se recunoaşte matur) şi marea mutaţie pe care o suportă literatura română, fenomen suspendat, unic. Fenomen de excepţie, la noi se scrie o epopee, fie ea şi comică, după roman, cînd în vîrstele literaturii lumii ea îi precede. Observaţia are numai în parte valabilitate, întrucît doar în planul eroic *Ţiganiada* este evocare a unei epoci de vitejie, o „vîrstă de aur" a eroismului. Părăsirea modelelor umane propuse de Ureche sau Costin şi în special abandonarea eroului istoriei de dimensiune epopeică marchează la Cantemir începutul unei epoci de concentrare a scriitorului pe viaţa individuală, pe analiza vieţii interioare a individului mai puţin absorbit de viaţa publică, fără să piardă perspectiva asupra ei. Inorogul înscrie în aventura sa politică o parabolă cu valabilitate proiectată în afara cadrului întîmplărilor romanului. El figurează un alt tip de luptător, fără spadă, cu absurdele încurcături ale exis-

tentei. Suferința ereticului ce refuză idolatria Corbului se liniștește în invocația poetică: „ochiuri de cucoară, voi, limpedzi izvoară...", la care nu se înălțase cronicarul. Scriitura este evident alta, metaforismul baroc sporește densitatea semantică a textului. Fără ca discursul romanesc polivalent să parodieze cronica, îi încalcă numai legile de exactitate. Diferența între cronică și roman e diferența între adevăr și ficțiune. De aceea, polemica împotriva tradiției și reacția la stilul precedenților scriitori este interioară și nu declarată. De asemenea, condiția psihică a cronicarului ca autor al unei relatări diacronice cu finalitate istorico-moralistă este sensibil diferită de aceea a creatorului pasionat al romanului care își ia libertatea ficțiunii alegorice. Dezinvoltura creatoare atinge un grad maxim de manifestare în pagina unde Șoimului i se dă cuvîntul să vorbească de romanul în care el însuși este personaj, menționînd titlul și evaluînd realismul scriitorului în atribuirea măștilor.

Sînt, pînă aici, luate în seamă numai cîteva dintre argumentele posibile despre un Cantemir scriitor de apariție senzațională, care înseamnă o epocă; el începutul, el sfîrșitul, legat, pentru continuitate în discontinuitate, de Ion Budai-Deleanu și Heliade Rădulescu, figuri proeminente de „sinteză și originalitate" [5]. Fără ambianță literară în aria culturii naționale, Cantemir și-a inventat singur statutul și libertatea de scriitor, un scriitor pasionat al ideilor. Și, tocmai densitatea de idei a romanului devine criteriu al permanenței, al persistenței valorice în confruntarea cu secolele.

În textele de veche literatură cronicărească, sensul secund se realizează și se percepe ca sens global, cum e

---

[5] Al. Duțu, *Sinteză și originalitate în cultura română*, București, 1972.

intenția moralizatoare a cronicii, descoperită fără efort de lectură. În afară de exigența adevărului, cronicarul medieval influențat de concepția morală a discursului asupra istoriei, de moștenire antică, mai ambiționează o lecție istorică pentru ameliorarea moravurilor. Aceste două finalități devin invariante ale istoriografiei medievale europene [6], în care se integrează genul cronicii românești, mai simplă în prima parte a secolului al XVII-lea.

2. Romanul în travesti, scris de Cantemir în forma unei fabule extravagante, afirma, cu fiecare sintagmă, un nou sistem de reflectare a realității încifrat în *sensus allegoricus*. *Istoria ieroglifică* înnoiește radical stilul narativ, decide trecerea de la proza cronicărească, funcțională în mare parte, la proza artistică, dezvăluind esențe ale vieții în forme artistice adecvate spiritului complicat al povestitorului. Fără prejudecata obiectivității, rigidă ambiție de cronicar, Cantemir transfigurează o experiență existențială excepțională și, „...după materiia ce are, potrivirea formii înțelegirii cearcă" [7]. Într-o concentrare asupra sinelui de scriitor, conștient de posibilitățile nelimitate ale propriului demers literar, definea, în interiorul romanului, *mimesisul* ca reflectare creatoare a realității. Scriitorul cu „sufletul filosof", „cu învrednicii și învățături împodobește viața" (I, p. 109), lăsîndu-se purtat de „fantazia" stăpînă spre „deprinderea ritoricească". „Pecetluita istorie" înalță „brudiia noastră limbă" la capacitatea expresiei ambigue. Incapabil de conformism, cu o cutezanță de novator, prințul scriitor oferea cititoi-

[6] P. Zumthor, *Langue, texte, énigme*, Paris, 1975, p. 239.

[7] D. Cantemir, *Istoria ieroglifică*, ediție de P. P. Panaitescu, București, 1965, 2 vol., II, p. 63. În continuare, toate trimiterile vor fi făcute la această ediție în text, indicîndu-se între paranteze volumul și pagina.

rului, „cu θάῤῥος“* (I, p. 6), povestirea unor întîmplări transfigurate, îmbrăcate în purpura cuvîntului literar. Discursul alegoric al acestui *ingenium* autohton propune literaturii române un echivalent abstract al experienței.

Cu cît ne întoarcem mai mult la realitatea generatoare, cu atît ni se relevă gradul de generalitate atins în alegorie. Satira plină de ambiguități „încuie“ nemulțumirile omului puternic prin inteligență, liber să refuze un sistem de relații în care era socialmente antrenat.

Particularul este exploatat ca o reprezentare a generalului. Idei abstracte sînt personificate, personajele devin astfel „idei mișcătoare“, agenți purtători ai unei categorii caracterologice, fără a omite imixtiunea caricaturii. Fiecare personaj e posedat de un demon, care îl așează în poziție de conflict, surd sau declarat, cu celelalte. Unul e culpabil de tiranie sau lăcomie, altele de prostie, îngîmfare, indiferență, dispreț, delațiune etc. Intenția ultimă pare să fie o pledoarie, nu de tot desprinsă de didacticismul moralismului tradițional, *pro-iustitia*, deci *pro-veritas*, prospecțiune în viitorul unei umanități astfel avertizate. Departe de a fi un izolat, virtual beneficul Inorog coboară între inferiorii care se grăbesc „copitele a-i săruta“, ceea ce egala cu izbînda recunoscută a dreptății. Antrenat în descoperirea esențelor mascate în structura social-politică a lumii balcanice, autorul rezistent și cinic chiar la „cuciriturile politicești“ se refugiază mereu în gnome pentru a-și proteja „sufletul filosof“ și capacitatea de spiritualizare a realității.

Concepută sub specia semnificației alegorice, *Istoria ieroglifică* trebuie astfel înțeleasă ; „adevăr reprezentat“, natura „dobitocului platonicesc“ e „dezvălită“ prin acoperire sub masca tipizantă caracterologic. Cultivînd „epicul enciclopedic“ de factură digresivă, Cantemir înce-

* îndrăzneală.

tează să mai vorbească numai „limba lui Esop", deşi avem de-a face cu o fabulă enormă, iar, aparent, „istoria" are finalmente aceeaşi funcţie tematică. Utilizarea măştii animaliere îl aşează în descendenţa literaturii antice orientale de acest gen, circulată în Europa occidentală a Evului mediu şi Renaşterii. Descendenţa înseamnă în acest caz paşi spre perfecţionarea şi complexitatea expresiei enigmatice. Esop şi *Fiziologul* (latin sau grecesc) dau sugestii, scriitorii le prelucrează original, ireductibil la sursă, în funcţie de trăsăturile realului la care îşi raportau reprezentarea, în funcţie de mobilul psihologic particular, fără să contrazică universal-valabilul. „Alegoria monumentală" [8] a *Istoriei ieroglifice,* unitară ca structură epică, e mult mai substanţială ca fapt literar şi mai adîncă în substratul ei satiric decît *Roman de Renart,* fabula parodică a epicului curtenesc, dispersată în 27 „ramuri" scrise de poate tot atîţia autori anonimi. Pentru că nu poate fi demonstrată, asociaţia lui Călinescu [9] trebuie luată ca o imagine spontană, acceptabilă numai întrucît Cantemir scria în „cheia" acestui fel de alegorism medieval, cu marea deosebire că el realizează o construcţie susţinută pe faptul că se creează o *stare conflictuală unitară,* se dezbat alegoric concepte filosofice etc.

Întorşi spre sud-estul european şi spre Orientul apropiat [10], descoperim rădăcinile care au alimentat, în mare parte, eflorescenţa luxuriantă a romanului, fără să fie reductibil la atît. Gestul acestei întoarceri îl va fi făcut oricare dintre literaturile europene în căutarea surselor

[8] Paul I. Papadopol, *D. Cantemir şi începuturile fabulei româneşti,* în *Revista Moldovei,* 3—5, Botoşani, 1929, p. 33.

[9] G. Călinescu, *Istoria literaturii române de la origini pînă în prezent,* Bucureşti, 1941.

[10] Mircea Anghelescu, *Literatura română şi Orientul,* Bucureşti, 1975, p. 24 şi urm.

metaforei animaliere dincolo de *Bestiarii*, ele însele o prelucrare medievală (sec. XIII—XIV) a *Cărții naturii*, denumită unanim *Fiziologul*. Constantinopolul tinereții lui Cantemir, capitală călare pe două continente, cunoscuse circulația cărților de înțelepciune sanscrită traduse în greceşte şi, în primul rînd, *Pançiatantra* [11], faimoasa culegere de fabule-povestiri şi cugetări morale. India, ca şi Persia, cucerite de Islam, religia care interzicea prin dogmă exprimarea în fabule şi simboluri (pentru a nu fi concurat *Coranul*), au refuzat acest dogmatism extrem, luptînd pentru conservarea mitologiei tradiționale şi libertatea fanteziei individuale. [12] Unele anecdote introduse în *Kalilah şi Dimnah*, traducere arabă a unor fabule din *Panciatantra* îi erau atribuite lui Si Djeh'a [13], identificat de cercetători francezi cu Nasr eddin Hodja, personaj real, confirmat de Cantemir în *Istoria imperiului otoman*, cunoscută în Franța după ed. Jonquière, Paris, 1743. Acceptînd atribuirea, găsim un element de vie legătură între Cantemir, atras de fațetiile lui Nastratin Hogea, popular în Asia şi Balcani şi marea carte a înțelepciunii sanscrite. Din ea spiritul anecdotic şi gnomic al moldoveanului reținuse un sistem de inserție a povestirii mo-

[11] *Panciatantra*, traducere şi introducere de Th. Simenschy, Bucureşti, 1969, p. VIII—XI. Traduceri în latină, greacă şi alte limbi europene existau înainte de 1600. În precuvîntare la ediția din 1678 a *Fabulelor*, La Fontaine recunoaşte că datorează multe dintre fabulele sale înțelepciunii indiene.

[12] Félix Guiraud, *Mythologie générale*, Paris, 1935, p. 299; interdicția îi era cunoscută lui Cantemir, cum se poate citi în cartea sa, *Sistemul sau întocmirea religiei muhammedane*, Bucureşti, 1977, p. 333.

[13] René Basset, *Les fourberies de Si Djeh'a*, Paris, 1892, p. 1—3. Sînt utilizate şi comentate mărturiile lui Cantemir.

rale și a maximelor în cascadă grupate tematic.[11] Cele cinci cărți despre purtare, înlănțuite *per exemplum* debutau fabulos, localizînd acțiunea într-un spațiu mitic, ideal, și la ele trimite insistent deschiderea enigmatică, vag exotică, a *Istoriei ieroglifice*. Prin comparația cu Vișnúsarman, presupusul autor și profesor filosof al fiilor de împărat, Cantemir „cunoștea chintesența tuturor cărților... din lumea aceasta" puse la temelia codului său ieroglific, cărțile de înțelepciune.

Ce este *Panciatantra*, decît o carte de morală practică, de situații relatate într-un lapidarism extrem, ca intervenții ale șacalilor Karațaka și Damanaka, situații din care se iese prin acțiunea fluviului de maxime, incluse alteori pentru a pecetlui constatativ o situație încheiată. „Povestirea" acțiunii simbolice urmează o schemă cu totul particulară : subiectul enunțat e dezvoltat, ca o incitare a vorbitorului la curiozitatea („cum așa ?") interlocutorului, printr-o suită de 1018 maxime dezvoltate, unitare prin idee, iar ideile-subiect lansate de animalele vorbitoare nu sînt puține. Aceste nuclee plutesc liber, singura forță centripetă fiind nu o idee, sau un personaj, ci scopul căruia le destinează Vișnúsarman. Retorismul este estompat de modulația specifică a gîndirii indice misterios de învăluitoare, cu jocul ei de-a înțelepciunea practică. Nu numai inserția, dar și extensia maximei îl apropie pe Cantemir de acest text, în timp ce rolul atribuit celor 760 de sentenții în arhitectura voit-unitară a construcției epice, este modificat și diversificat, „meșterșugul retoricăi în poetică mutînd" (II, p. 98). Retorul clasic i-ar fi putut reproșa lui Cantemir dublarea sensului simbolic

[11] Ideea avansată în : E. Sorohan, *Cantemir sau neliniștea creației*, *Cronica*, 25 mai, 1973 ; dezvoltată de Amita Bhose, *Reflexions of the „Panciatantra", in the „Hieroglyphic History"*, *Dacoromania*, 2, 1974, p. 192—196.

al dictonului, pentru că, el însuşi simbol al unei esenţe, dictonul este pus să contribuie la alegorizarea acţiunii de tip simbolic şi se include ca element de rezistenţă al povestirii alegorice (deşi autorul disimulează cînd indică posibilitatea neglijării sentenţei în lectură).

Din tradiţia orientală musulmană a literaturii sentenţiilor, Cantemir venise în contact cu fabulele şi sentenţiile atribuite lui Lokmân, filosoful pomenit în „biblia Islamului". În capitolul al doisprezecelea din *Sistemul sau întocmirea religiei muhammedane,* scriitorul român citează două dintre vorbele înţelepte ale acestui Esop al musulmanilor, fără să se fi arătat foarte atras de valoarea lor. Le reţinuse totuşi pentru tîlc. Nu ne explicăm de ce Cantemir a ezitat să comunice nuanţa exactă pe care o are *Sura* XXXI din *Coran,* intitulată *Sura lui Lokmân* [15], de dojană a povestitorului popular rebel şi nu supus fanatic al lui Mohammed. În *Istoria ieroglifică* îi numeşte omofili ai Inorogului pe toţi aceia care făceau frondă tiranului Corb.

La sugestia înscenării divanului animalier din *Panciatantra* se putea adăuga pentru căutătorul a noi forme de disimulare şi pantomima comică a ierarhiei curţii bizantine conţinută în *Porikologos* [16]. În soborul poamelor, condus de „preaslăvita gutuie" se judeca pîra „cu martori" a strugurelui, într-un limbaj parodic, care friza, evident, cu mult spirit, stereotipia limbajului istoricilor bizantini, ca şi formulele uzate în adunările curteneşti, de judecată, ale Bizanţului. Titlul însuşi este o antifrază. În adunarea

[15] *Coranul,* traducere de S. O. Isopescul, Cernăuţi, 1912, p. 366.

[16] N. Cartojan, *Cărţile populare în literatura românească,* Bucureşti, 1974, p. 293—296. *Istoria poamelor* este atribuită poetului satiric bizantin Prodromos, sec. XII. În versuri româneşti e introdusă de Anton Pann, în *Povestea vorbei.*

arhonților și eghemonilor, gutuie-împărat rostește, împotriva delatorului strugure, într-o savuroasă proză ritmată, un blestem. La fel de aprig și colorat, însă cu mai mult venin, își va profera povestitorul *Istoriei ieroglifice* blestemele împotriva Hameleonului. Diferența între comicul „pur delectiv, al cărții grecești și comicul amar al romanului românesc se deduce din raportul între personal-dezinteresat și profund personal-interesat în conceperea alegoriei. Mai exact spus, din intensitatea mobilului psihologic pe care se țese obscuritatea textului și personalitatea scriiturii.

În perspectiva aceluiași tip de relații formale cu istoria cifrată a lui Cantemir se pot lua în considerație și poemele satirice bizantine despre păsări, patrupede și pești.[17] Condus de modele clasice eline (*Lupta graurilor*-Ψαρομαχία, *Lupta paianjenilor* — Αραχνομαχία *Lupta broaștelor cu șoarecii* — βατραχομνομαχία ș. a.) ca și de *Fiziolog*, Th. Prodromos, presupusul autor, folosește măști pentru *Poveste despre păsări*, *Poveste despre patrupede* și *Poveste despre pești*. Frapantă poate fi împărțirea personajelor *Istoriei ieroglifice* în identice grupări, firește, cu o corespondență precisă în lumea reală, ceea ce nu se poate afirma în legătură cu poemele eline[18]. Modelul societății ierarhizate[19], prezente în aceste opere bizantine, îl urmărea și pe Cantemir.

Povestea păsărilor, scrisă în secolul al XIII-lea, în 650 de versuri, este o satiră a orgoliului nobiliar și a viciilor general-umane. Insultîndu-se și apărîndu-se, în pre-

---

[17] Ariadna Camariano, *Porikologos și Opsarologos grecesc*, în *Cercetări literare*, III, 1939, p. 33 și urm.

[18] *Idem*, p. 46.

[19] Mihai Moraru, *Alegoria animalieră și fantasticul animalier în „Istoria ieroglifică"*, în *Revista de istorie și teorie literară*, nr. 3, 1972, p. 481.

zența *regelui Vultur*, Șoimul, Uliul, Lebăda, Coțofana, Turturica, Cioara etc. se autocaracterizează într-un limbaj al ridicolului comic. *Povestea patrupedelor*, imprecis fixată în secolul al XIV-lea, se desfășoară în 1082 versuri. Ne atrag atenția cîteva amănunte: Împăratul Leu poruncește *adunarea supușilor* (carnivore și ierbivore împăcate între ele cu *jurămînt)*, pe o cîmpie, în anul 6873, deci într-un loc și la o dată fals precisă, pentru a le încerca ascultarea. De asemenea, comparativ cu *Istoria ieroglifică*, devine interesant capriciul împăratului de a chema în fața tronului animalele, două cîte două, pentru a se acuza reciproc, răspunzîndu-și apoi cu *tirade* de apărare. Leul este cel dintîi care calcă jurămîntul atacîndu-l pe Bivol, Boul îl ucide pe Leu, Leopardul pe Bou etc. Cu titluri[20] influențate de *Fiziolog*, poemele sînt introduse, cu formă manuscrisă în *Codex Constantinopolitanis 35*, aflat în Biblioteca veche a Seraiului, unde Cantemir — în mod cert — avea acces.

Scriitori ai Renașterii și clasicismului, pînă în pragul secolului luminilor au folosit, ca material brut pentru alegoria animalieră, *Fiziologul* și prelucrarea occidentală a *Bestiariilor*, de unde au fost preluate simbolurile animaliere ale viciilor și virtuților. Numai cartea de embleme a lui Ripa, *Iconologia*, a mai avut o popularitate asemănătoare între creatorii de artă figurativă și nonfigurativă. Dacă lui Cantemir îi erau accesibile și textele prodromice, ca intermediar literar, un Chaucer, pentru *The Pharliament of Fowls (Parlamentul păsărilor)* nu se putea limita decît la *Cartea naturii* în variantă engleză,

[20] A. Camariano. *op. cit.*, p. 34, „Cuvintele Πουλολόγος *(Poveste despre păsări)* și Ψαρολόγος *(Poveste despre pești)* s-au format prin analogie din Φυσιολόγος...".

The Old English Physiologus, sau la textul de circulație europeană, *Physiologus latinus* [21].

Spiritul enciclopedic al prințului moldovean, fertilizat de marile cărți ale lumii, recurgea la descriptivism didactic numai întrucît a folosit și „obrăzare" exotice (Cameleon, Struțocămila etc.). Zoografia lui era alimentată și de *Istoria naturală* a lui Pliniu, influențată enorm de legende, dar și de experiență, cum se confesa în fața paginilor de inițiere despre Cameleon, adresate cititorului autohton. „Pădurea de simboluri", ascunse în legendele despre animale și păsări l-a fascinat și pe „cel mai mare om al Renașterii", Leonardo da Vinci. Au rămas de la el așa-numitele „fabule", povestiri în proză poetică, dintre care unele sînt schițe, sau exerciții aforistice, parabole de o misterioasă sensibilitate. După cum atracția pentru fantastica existență a microcosmosului, perfecțiunea și curiozitățile naturii se pot citi în micile povestiri animaliere, cu aspect de fișe pregătitoare. Cum a interpretat posteritatea aceste note despre animale exotice (cameleon, elefant, cămilă, leu etc.) și altele legendare (unicorn, salamandră, fenix) ? De cele mai multe ori ca o căutare de simboluri, o căutare repetată la noi de Cantemir : „Rînd pe rînd, studioșii le-au considerat fie însemnări de zoologie, fie expresii ale unei gîndiri filozofico-morale, fie surse de alegorii politice, fie izvoare de inspirație pentru desenele unor embleme, fie pur și simplu niște istorioare umoristice. În orice caz, excluzînd în mod absolut ipoteza că Leonardo da Vinci le-ar fi considerat valide de istorie naturală, «destinația lor practică — un fel de rețetar pentru alegorii pictorice — este neîndoielnică». Artiștii Renașterii n-au renunțat la asemenea alegorii cînd acestea le-au servit, nu într-un scop ingenuu moraliza-

[21] Francis J. Carmody, *Physiologus latinus,* Paris, 1939.

tor, ci spre a exprima, prin intermediul lor, anumite concepte abstracte."[22] Ce interesante „Caiete ale *Istoriei icroglifice*" s-ar fi putut publica în ipoteza păstrării fişelor şi notelor adunate în laboratorul „alchimic" al primului roman românesc!

Insistenţa descrierii zooformelor, fără ca ea să ocupe decît un spaţiu foarte redus în morfologia romanului cantemirian, se poate proba şi prin voinţa scriitorului alegorist de a lămuri ideea de Cameleon, inclusă într-un context al acţiunii, pentru ca literaturizarea să fie receptată adecvat. Altfel simbolul risca să nu circule cu semnificaţia gîndită de autor. „Schimbarea florii" conţinea o lecţie de morală politică, de mare efect. Cititorul îşi surprinde involuntare rememorări ale amănuntelor fizice, dovada ecoului asociativ iscat de „eticheta" personajului, prevenit asupra inovaţiilor introduse de scriitor în tipologia clasică a fabulei.

Un exerciţiu preliminar structurilor alegorice propriuzis literare cu acţiune desfăşurată sub măşti animaliere, îl făcea, în secolul al XIII-lea, benedictinul Tommaso Gozzadini din Bologna, prin *Fiore di virtú*. Ornitozoografiile lui sînt mai reduse, deşi descind din *Fiziolog*, pentru că ţinta era semnificaţia morală a animalelor, reale sau mitologice. Definiţiile viciilor şi virtuţilor aşezate în poziţie antinomică sînt paralel exemplificate prin animal, pentru ca secţiunile a doua şi a treia să întărească sensul didactic prin maxime şi exemplul cuprins într-o povestire morală. Este posibil ca traducerea greacă[23] a cărţii să fi trecut prin mîna lui Cantemir şi să-l fi reţinut le-

[22] Vezi prefaţa lui Ovidiu Drimba, la Leonardo da Vinci, *Scrieri literare*, Bucureşti, 1976, p. 13.

[23] N. Cartojan, *op. cit.*, I, p. 257. *Fiore di virtú* cunoscuse prima traducere greacă în 1529.

genda exoticului leoncorn (inorog), ca și împerecherile viclenie — vulpe, putere — leu, bărbăție — șoim, îngîmfare — păun etc., încă de atunci devenite clasice. Măsura mai exactă a interesului căutătorului de „ieroglife" pentru o astfel de carte ar putea fi dedusă din povestirile-fișe ale lui Leonardo, aproape còpii după *Fiore di virtú* (cum sînt însemnările despre calendrin, icneumon, aspidă ș.a.) în intenția de a se consemna simboluri și iar simboluri, material pentru „alegorii pictorice". Numele de animale devenind în fantezia poetică a lui Cantemir concepte pentru o tipologie a caracterelor umane. Fără să se închidă, drumul spre abstracțiune trecea, numai, prin asemenea cărți, ca și prin cele considerate tratate de științele naturii, cum era *De natura animalium,* a lui Aelianus [24], presărată cu povești despre întîmplări cu animale și citate adecvate din scriitorii antici, Aristofan, Eschil, Euripide, Homer.

Emanciparea creatoare față de surse ar fi în limbajul lui Cantemir „shismata și eres" și s-ar recunoaște ca prim moment în dezbaterile și speculațiile filosofice lăsate liber să pătrundă în text. Element de laborator scriitoricesc, speculația creează dificultatea lectorului neavizat asupra prozei filosofice, ceea ce s-a întîmplat mai tîrziu cu proza fantastico-filosofică a lui Eminescu, chiar și fără să se atingă dimensiunile digresiunii cantemiriene. Avem în vedere numai dezbaterile de aspect științific, care lămuresc noțiuni intrate în vocabularul romanului. Cu toată ironia subiacentă, unele dizertații (deosebirea între păsări, animale și om — condițiile climaterice care explică prostia Strutocamilei etc.) nu contribuie la literaturizarea alegorică a „istoriei", subminează esoterismul

[24] Claudius Aelianus, *De natura animalium, Variae historiae,* Paris, 1858.

de atîtea ori afirmat al romanului. Exoterisme necesare spiritului scriitorului iluminist, și mai necesare încă „iubitului cititor", aceste fragmente trebuie luate în considerare ca o primă treaptă a procesului de alegorizare — un moment obligatoriu de primitivitate a ei. Cantemir nu mergea însă spre simplificare, ci spre complicarea simbolurilor, iar în literatura sud-estului european, original imaginata *Istorie ieroglifică* reprezenta un unicat al genului. În ordinea spațiului geografic și istoric, romanul consacră mentalitatea și „duhul balcanic" [25] și, mai mult decît atît, un bizantinism literar în formele barocului de specific oriental. În pragul secolului luminilor, la unison cu scriitorii Europei occidentale, Cantemir își înfrînează elanurile poetice de baroc întîrziat și se arată preocupat de fondul relațiilor sociale, masca naturii ascunde o natură socială [26], guvernată tiranic de lupta pentru putere. Realitatea reprezentată nu este o realitate pur românească, ci tipic sud-est europeană, cauzal legată de relațiile cu Imperiul turcesc. Mobilul relațiilor interne e uneori, de aceea, fixat în afara spațiului românesc.

Fapt artistic intermediar între alegoria animalieră primitivă și alegoria modernă bazată mai mult pe ambiguități decît pe substituiri, „ornitozoomahia" fantastică a scriitorului moldav atinge condiția maximei elevații, a sublimului, interpretat ca o limită extremă de abstractizare și simbolizare în cadrul registrului alegoric. [27] Metaforismul baroc cuprinde ființa și lucrul, fenomenele sociale și psihice, natura terestră și elemente ale cosmo-

---

[25] Mircea Muthu, *Literatura română și spiritul sud-est european*, București, 1976, p. 84 și urm.

[26] T. Olteanu, *Morfologia romanului european în secolul al XVIII-lea*, București, 1974, p. 141.

[27] A. Fletcher, *Allegory*, Ithaca and London, 1970, p. 307.

sului, o realitate sublimată în expresii figurate, dincolo de care trebuie găsit mereu „altceva", adică sensul, corespondențele. Criteriul tradițional al alegoriei, *dublul sens*, se extinde de la obișnuita mascare a personajului, la mai multe elemente ale structurii începînd cu nivelul fonetic, pînă la motivația psiho-socială a operei... Expansiunea procedeului este marcată clar în postfață către cititor, cu aluzii la încălcata promisiune din prefață, sau „rădăcina cărții" : „Aminte, cinstitule, îmi aduc că în *rădăcina cărții* am fost giuruit, precum scara a numerelor și cuvintelor streine tîlcuitoare, la sfîrșit, iară a numerelor *pasirilor și dobitoacelor și alalte supt alte numere supusă dezvălitoare* (s.n.) la început vom pune. Ce după greșală (sic !) mutînd socoteala..." (II, p. 247.) O mostră de ceea ce se conține în „alalte", indicînd o uriașă muncă de subtilizare, de reducere la esență se poate extrage din „Scara *numerelor* și *cuvintelor ieroglificești* tîlcuitoare" : „Lut galben — bani", „Căpuși pline de sînge — pungi cu bani", „Brîul ars — ecuator", „Raiul spîndzurat — fericire nestăruitoare", „Oauă de șerpe — minciuni scornite", „Ocheanul apusului — moartea", „Caii soarelui cu fruntea spre apus — chindia", „Întunecarea soarelui — lipsa banilor". „Urcarea" scării înseamnă inițiere, condiția înțelegerii ritualului alegoric în care oficia Cantemir ca „preot al lui Apolon Pithianul", protectorul divinației, căci divinație erau sintagmele lui Cantemir. Se poate bănui că, încurajat de tipărirea *Divanului,* tînărul cărturar va fi visat publicarea *Istoriei ieroglifice* sub protecția domnească a lui Antioh, ceea ce ar explica riguroasa punere sub cheie. Între data tipăririi Divanului (1698) și 1704, îndrăznind „de vrednicie a să crede scriitor", Cantemir își elabora romanul. Avea 31 de ani, vîrstă de maxim elan creator, „cînd sfîrșitul începutei sale istorii a videa s-au învrednicit" (I, p. 27). Intenția publicării era

întărită și de inversiunea, mimat din greșeală, a „scărilor", care forțează la o *lectură de la dreapta la stînga,* după sistem arab. A urmărit scriitorul să-și hărțuiască cititorul, amînînd egoist pătrunderea în labirint printr-o nouă dificultate ? Travaliul creatorului trebuia să fie și al cititorului, mai ales contemporan lui Cantemir. Numai că Antioh, conformist fără gustul aventurii și temător în contextul politic dat, vlăguit de lupta pentru revenirea la tron, refuză să „arunce" societății românești această altă *Poveste a unui poloboc.* Însă el nu se confunda cu scriitorul liber, era numai domnitorul limitat, dependent politic, iar butoiul nu era momeală pentru distragerea „chitului", ci pulbere care-i putea primejdui corabia recîștigată cu mult „lut galben".

Dimitrie Cantemir a intuit funcția fundamentală a alegoriei, formă de supraviețuire mentală, artă a subterfugiului și disimulării. Satira indirectă era circumscrisă acțiunii și speculativelor digresiuni labirintice, ascunsă în perifraze ce adîncesc diabolic și subversiv ideea. În *Istoria ieroglifică* se adoptă stilul aluziv, uneori ironic, alteori gnomic, întotdeauna părînd inofensiv de filosofic, protejînd astfel libertatea scriitorului. Aceeași funcție pare să aibă vorbirea perifrastică a personajelor, trăsătură esențială a stilului *Istoriei ieroglifice* în care stă și o parte din valoarea ei poetică, ca și jocul cu inversiunea și paralelismul (de tipul chiasmului „cămilă păsărită și pasăre cămilită") de zeci de ori adoptat și tot de atîtea ori ironic. Asemenea alegoriștilor epocii elisabetane, acuzați de retorii aceleiași perioade, pentru „crearea de figuri peste măsură de enigmatice" [28], Cantemir putea suporta acuza de utilizare a unui limbaj echivoc pînă la extrem, cu toate că își justifica excesul cu fereala de „ochiul zavis-

[28] Fletcher, *op. cit.*, p. 305.

tiei". Aplicînd deliberat strategia ambiguității, el se înscria într-un *ritual defensiv,* calculat și organizat rațional, din care însă nu se poate exclude teatralitatea temperamentală. Că au existat pricini și nu „iușoare", care „spre *ieroglifica* aceasta istorie" condeiul a-și slobozi tare l-au *asuprit,* nu există îndoieli, dar cele invocate de Cantemir sînt în mod ironic exact altele, de valoare pur literară. Poza de „homo virginali verecundia" este creionată ca o *inversiune derutantă,* o *eroare* spirituală a imaginii scriitorului, autorecomandat, comic, ca un sfios cu „fragedă fire", incapabil de hulă pronunțată în „mijlocul theatrului cititorilor". „Ascunsul inimii" nu-i îngăduia „în față a lovi". *Quiproquo*-ul nu se poate produce, cum nici ironicul prinț n-a dorit-o, voise doar s-o arunce în derută pe biata Strutocamilă. Opțiunea pentru alegorie își avea explicația mai puțin în plăcerea estetică gratuită, a scriitorului de a „ritorisi" la adăpostul unei măști îndelung potrivită. Jocul permanent cu substituirea, întîlnit pretutindeni pe suprafața literară a romanului, devenea o plăcere utilă, validată de condiții obiective. „Artă a subterfugiului prin excelență, alegoria are nevoie să fie justificată ca artă potrivită acelor momente cînd nimic altceva nu va fi valabil decît subterfugiul." [29] Necesitatea o salvează de a fi o modalitate literară inferioară. Deghizarea lucrată cu spirit ferește persoana fizică și psihică a scriitorului, iar insolitul procedeului uimește în aceeași măsură în care îndreaptă atenția asupra fețelor ascunse ale realității.

Sub scutul alegoriei, marea confesiune este mai liberă de constrîngeri, „eliberarea" psihologică și spirituală, imanentă actului creator în artă, egalează cu o purificare, cu o descărcare, o stare cathartică trăită astădată

[29] Fletcher, *op. cit.*, p. 345.

de scriitor. Și nu puține „rane" avea de vindecat, conform avertismentului scriitorului, Inorogul.

Provocînd metamorfoze, fie și numai închipuite, *alegoria e o alchimie spirituală* pe care Cantemir o practica cu voluptatea descoperirii de elemente noi sieși necesare. Secundată de un suflet veșnic tălăzuit de nemulțumiri precoce, fantezia hieroglifică a principelui scriitor construiește psihologii caleidoscopice, făcîndu-le să se lupte în sine și cu cei din jur, le preface și le amestecă în sute de combinații neașteptate. Construcția lăuntrică a scriitorului reprezenta ea însăși o psihomahie, altfel surprizele cărții erau de neconceput.

Istoria ieroglifică exprimă un *mesaj amînat*; un rafinat al procedeului, alegoristul deține secretul dezvăluirii prin învăluire [30], știe că „realitatea acoperită" se relevă, iar revelația e o interpretare. „Dezvălind, le acoperim, și, acoperindu-le, le dezvălim" este plasat după aceeași manevră ironică a unui contre-verité: „de betejirea inimilor foarte ferindu-ne" (II, p. 247). La fel de ironică poate fi opțiunea pentru alegoria animalieră, dictată de o ascunsă intenție minimalizatoare. Se complace în alegorie și, poate, din conștiința uzării genului, îi complică tehnica, convenționalismul e abandonat cu dezinvoltura inovatorului. Invariantelor asiate, de mare circulație europeană, le adaugă nuanțe și elemente noi, măștile tradiționale sînt revitalizate prin temperamentele extraordinare foarte mobile pe care le îmbracă. Astfel, alegoriei animaliere în agonie i se insuflă o nouă viață. *Istoria ieroglifică* nu este o alegorie în sensul modern al termenu-

[30] Noțiunea estetică, de sursă antică era folosită uneori artificial sau ca prețiozitate de legătură cu cei vechi (Ana Comnena, în prefața *Alexiadei*, București, 1977, p. 3), în timp ce Cantemir o practica efectiv în realizarea operei sale literare.

lui, cum susține și Manuela Tănăsescu [31], dar este o alegorie animalieră, aflată la treapta de sus a evoluției genului. „Metempsihoza" măștilor se produce sub vraja apei lacului în care se adapă Inorogul. Într-un inventar universal al măștilor literare animaliere, s-ar constata că nici o literatură din lume n-a creat prin înnobilare un tip uman împerecheat Inorogului, sau, prin degradare, un Hameleon și o Strutocamilă. Voind să acopere chipuri, măștile dezvăluie caractere. Identitatea persoanei este ascunsă, dar se fac transparente precizări despre poziția ei politică și socială, se „dezvelește" statura morală și locul în ierarhia spirituală, *sui-generis* fixată de scriitor.

Estetica alegoriei cunoștea odată cu resurecția și apogeul — la extremele continentului — prin Cantemir și Swift [32], cu mijloace și finalitate particulare fiecăruia. Alegoria în alegorie satirică primește replica satirei în satiră alegorică, ca nivel paroxistic în diacronia genului. Fiecare prefață sau postfață, o nouă redefinire a intenției, indică niște scheme ce fac parte din sistemul imaginației celor doi autori geniali, anunță elementele simetriei și echilibrului dorit. Spirite digresive, autorii încetinesc și reglementează pasul existenței pe care o reprezintă ficțiunea lor.

Structurat ca fapt epic închegat, de întindere romanescă, *Istoria ieroglifică* revendică o considerare comparatistă care să depășească simpla operație a alegorizării ca sursă generatoare a narațiunii. Un model de profundă judecată comparatistă ni se oferă în studiul de confruntare cu Swift (supra), exacerbatul satiric englez, aceasta

---

[31] Manuela Tănăsescu, *op. cit.*, p. 87.

[32] A. Brezianu, *Swift și Cantemir sau Gulliver și* [illegible] în *Secolul 20*, 11—12, 1973, p. 39—53.

fiind o idee, firește, cu multe ramificații care se întîlnesc sau se despart. Regalitatea spirituală a celor doi scriitori, în zone geografice și culturale specifice, e de necontestat.

Bizar, în cazul romanului lui Cantemir, tendința pamfletară, fondul de idei, intelectualitatea care arde acolo se încheagă în concepte de clară orientare iluministă, ceea ce l-ar fixa în veacul consacrat. Însă distribuția măștilor alegorice, sistemul de *personificatio*, eterogenitatea emblemelor și simbolurilor, impunerea unei lecturi mitice, pe anumite suprafețe, inserția visului îl aruncă într-o oscilantă apartenență între Ev Mediu și Renaștere, fără să se ignore puternica atracție spre antichitatea greacă. Pe Hesiod îl invocă în strigătul de singur literat în limba sa, îmboldind la originalitate, iar ispita „sirinelor" lui Homer l-a rătăcit pe apele poeziei. Imaginea cunoscută a unui Cantemir scindat între Orient și Occident, ca geografie culturală, se dublează în perspectivă temporală, cu imaginea scriitorului hărțuit pînă la disperare de cuceririle tuturor epocilor literare, atitudine caracteristică oricărui spirit recuperator, viețuind într-un mediu cu literatura în curs de constituire. Lumina conștiinței recuperatoare mai pîlpîise cu trei decenii în urmă prin poemul *Viața lumii*, sumă de motive pe subiectul destinului, motive dezvoltate în sute de poezii împrăștiate în toate literaturile lumii, iar la noi numai în folclorica *Mioriță*. Descompusă tematic, *Istoria ieroglifică* se definește ca o sinteză a gîndirii și științei lui Cantemir, diverse și profunde.

Încadrat genului proxim al alegoriei epice (în proză sau versuri) unitar articulată în jurul unui personaj creator de conflicte, vizînd contemporaneitatea, acest prim roman românesc intră în familia de texte cuprinsă între *Roman de la Rose* (partea trecută prin spiritul demistificator al cavalerismului în erotică, atribuită lui

Jean de Meun) și mica poemă engleză a lui Chaucer, *The Parliament of Fowls* sau *Gli animali parlanti* a abatelui Casti, cu precizarea că prin structură mentală Cantemir rămîne mai aproape de apetența pentru satiră a literaturii britanice. Întrucît Casti își încadrează opera în seria literară a fabulei antice și clasice franceze și nu o raportează la structuri epice românești, cum încearcă Chaucer (cu *Roman de la Rose*), similitudinea cu alegoria lui Cantemir se reduce la cîteva, puține, aspecte formale. Operele lor se vor apropia în fondul satiric iluminist și nu în structura epică sau sistemul simbolic hieroglific. Nu numai elemente exterioare de organizare alegorică împrumutase Chaucer din romanul francez (traducîndu-l versificat în limba insulei sale)[33], sau din literatura italiană, în timp ce la Cantemir organizarea adîncă a universului narativ este concepută independent de vreun model. Procedeul narativ al intrării *in medias res*, luat de la Heliodor, este insuficient ca să ilustreze modelul.

Personificarea alegorică, limbaj figurat, se bazează în toate aceste opere pe prefacerea unor „figuri" împrumutate din literatura antică, resemantizarea luînd înfățișări diferențiate. În *Romanul Rozei* maniera personificării e clasicizantă, se introduc zei și personaje mitologice. Episod central, Narcis „emblematizează singurătatea dorinței bărbatului"[34], o replică la emblema complexă în jurul căreia se articulează romanul, Roza, simbol elegant al feminității și frumuseții trecătoare, sursa tuturor regenerărilor, centru mistic, un *nexus* (exact ce semnifică Inorogul *Istoriei ieroglifice*). Îi face cadru Grădina (lui Eros)

---

[33] Geoffrey Chaucer, *The Romance of the Rose*, în *The complete works* (traducerea conține numai 7698 versuri), London, 1929.

[34] P. Zumthor, *op. cit.*, p. 259.

cu Lăcuri și Copaci. Dar grădina cu picturi și ziduri figurează lumea, populată de concepte psihologice și morale personificate. Acest alai de personificări clasicizante (Invidia, Ura, Felonia, Avariția, Tristețea, Bucuria, Rușinea, Speranța, Mîndria, Simplitatea etc.) joacă pe rînd „rol de actanți în enunțul alegoric“ [35]. Unele se întrec, prin discursuri, în a împiedica sau ajuta aventura lui Amant de cucerire a Rozei.

Personificarea unor categorii morale devenite personaje se putea întîlni încă din secolul al IV-lea, în *Psychomachia* lui Prudentius. Creația poetică medievală creștină încerca să imite alegoreza homerică a entităților supranaturale păgîne aflate în conflict. De aici tradiția personificării trece la cei doi autori ai *Romanului Rozei*, la Chaucer și Spenser. Lipsită de convenționalism și deci mai efectiv interesantă prin respingerea puritanismului în iubire este partea atribuită lui Jean de Meun, minte enciclopedică, „geniu aspru și cinic“, scriitor cu nerv, în comparație cu delicatul Guillaume de Lorris (autorul primei părți) [36]. Cinismul aluziilor la prefăcuta pudoare amintește de cîntecelul aluziv de tip oriental inserat de Cantemir în episodul Helgei înconjurată de adoratori. Condus de sfaturile Rațiunii, unul dintre personajele nou introduse, Amant, soarbe, în fine, parfumul Rozei. Sfîrșitul mult amînat este totuși fericit. Johan Huizinga interpreta îndrăznețul roman medieval ca un pas spre Renaștere, cu toată această specifică personificare „împinsă la extrem“. Reprezentările viciilor și virtuților au reîn-

[35] *Ibidem*, p. 253.

[36] *Le Roman de Renart* et *Le Roman de la Rose*, préface Rémy Beaurieux, Paris, f. a., p. 87; J. Huizinga, *Amurgul Evului Mediu*, București, 1970, p. 176; Zoe Dumitrescu-Bușulenga, *Renașterea, umanismul și destinul artelor*, București, 1975, p. 30.

viat în forma nimfelor și satirilor din Renaștere ; luată din altă sferă, simbolica rămîne aceeași.

Păstrînd schema romanului francez cu elemente ale aventurii cavalerești, Chaucer transferă disputa subiectului iubit în mediul societății parlamentare engleze, deghizată în măști ornitomorfe sugerate de *Fiziolog* sau *Volucrarii* [37]. Acțiunea se plasează tot în vis, sub influența romanului francez tradus, însă amestecul lecturilor italiene din *Divina Commedia* este foarte evident ; poarta intrării în grădina închisă avea inscripții încurajatoare pe o față și descurajante pe cealaltă. Mai mult, autorul povestitor al visului (închegat sub influența unei lecturi diurne despre care se vorbește în „Proem") este condus în grădina plină de pericole, care e și locul acțiunii, de Scipio, personajul lui Cicero din *Somnium Scipionis*. Redundanța invocațiilor clasicizante dă acestui „divan" al păsărilor o notă de extremă prețiozitate. Zei, personaje mitologice și literare sînt enumerați în aglomerarea unei singure strofe : *„Semyramis, Candance and Ercules, / Biblis, Dido, Tisbe and Piramus, / Tristram, Isoude, Paris, and Achilles, / Eleyne, Cleopatre, and Troilus, ..."* [38]. Absența unei ordini în înșiruire nu lasă loc decît unei singure justificări : potriveli de rimă. Povestirea visului aparține în întregime autorului, care își îngăduie, în cadrul ficțiunii, o viziune asupra societății engleze cu ierarhizări rigid conservate. Intenția parodică asupra clasicului și sacrului se presimte în fixarea timpului (o zi — ziua Sfîntului Valentin) și locului (pajiște în preajma templului zeiței Venus) disputei, arbitrată de Natură,

[37] Indiscutabil, indiciul e dat de autor, prin încheierea „Parlamentului" (699 versuri) cu formula caracteristică romanului cavaleresc : *Explicit tractatus de congregacione Volucrum die Sancti Valentini*, în *vol. cit.*, p. 110.

[38] G. Chaucer, *op. cit.*, p. 105.

personaj alegoric existent și în *Romanul Rozei*. Frumoasa nobilă Vulturească este promisă celei mai „respectabile păsări". Într-un cadru burlesc, păsările exponente ale grupurilor trebuie să decidă ; Șoimul, trimisul păsărilor de pradă (nobilimea) vine să propună turnirul, în timp ce Gîscanul, Rața, Curcanul, Porumbelul, reprezentante ale mîncătoarelor de viermi și boabe (burghezia, clerul, țăranii), fac propuneri practice, ca în *fabliaux*-urile secolului al XIV-lea. Voind să încheie înfruntarea, Natura îi cere Vulturesei să aleagă. Neașteptat de comic, frumoasa disputată mai cere un an pentru răgaz de gîndire. In interpretările date, s-au căutat corespondențe ale personajelor în realitatea epocii. Indiferent de anecdotă, se reține arta travestiului, un anume dramatism comic dedus din stilul indirect al povestirii, caricatura ierarhizării feudale și sterilității parlamentarismului, tehnica narativă, motive pentru o netă distanțare față de modele. Dar Chaucer este și aici marele regizor de povestire reîntîlnit în *The Canterbury tales*.

Sensus allegoricus la Cantemir se fondează pe măști semnificative în ordine morală, parlamentare și ele în manieră balcanică, rînduite după un alfabet special al aservirii sociale pus în relație cu dependența de ordin istoric-național. Sînt relații ce devin rațiunea dominantă a acțiunii măștilor și elementul care marchează tipul discursului dedus din *Istoria ieroglifică*. Această manifestare de criză morală a personalității culturale reprezentative fiind un *topos* deja impus de Ureche și Costin, retrași consolator în elogiul eroului, sau în căutarea originilor nobile. Însă *topos*-ul crizei provocate de sentimentul dependenței este numai unul dintre unghiurile posibile pentru stabilirea diferenței specifice și care însoțește obsesiv literatura română pînă în pragul secolului al XX-lea și, sporadic, mai departe.

Resemantizarea măștilor clasice, cu funcție didactică-explicativă, se realizează prin amestecul unei puternice subiectivități creatoare de infinite semnificații. Cantemir este un talentat al alegoriei explicative și se luptă permanent pentru biruința sensului urmărit de el, presimțind primejdia ambivalenței procedeului. Lansează idei prin discursul funcțional rostit de un personaj și, simultan, îl interpretează prin maxime. Superior în conștiința sa de scriitor față de autorii romanelor discutate (sînt numai exemple, puteau fi însă și altele), Cantemir are opinii teoretice despre potrivirea măștii, care implică nu numai o împerechere de clasă socială, ca în cazul personificărilor lui Chaucer, dar și un transfer de caracter uman în acțiune. Personificări de concepte morale există și în *Romanul Rozei*, însă fără rol activ discursiv, majoritatea lor sînt niște descrieri iconografice ale expresiei faciale în primul rînd, ce par să fi fost preluate din dicționarul de embleme statuare (cu chip uman) al lui Ripa, sau din *Emblemata* lui Alciat.[39] La Chaucer și Cantemir discursul personajului inserat în stil indirect, direct sau indirect liber îndeplinește și o funcție de calificare expresivă, ceea ce nu se realizează decît parțial în feerica paradă a emblemelor din Grădina Rozei. Mai mult decît în *Parlamentul Păsărilor*, în *Istoria ieroglifică* caracterele umane puternic conturate nu-și pierd dinamismul, grație utilizării stilului direct și plasării lor în acțiune, iar identificarea în plan local (prin „scară") nu le anulează universalitatea. Înfățișările antropomorfe ale romanului francez, în afară de marca pedantă a invențiilor, împrumutată parcă din textele presocratice, prezintă particularitatea

[39] Cesar Ripa, *Iconologie; ou la science des emblèmes, devises*, Amsterdam, 1698, I—II; Andreae Alciati, *Emblemata*, Lugduni, 1580.

personificărilor gîndite static și nu în termenii vieții în mișcare. Artificialitatea se percepe ca rezultat al lipsei de consistență corporală, personificările sînt bătute în medalie, au efigie, dar sînt incorporale și fără viață.

Și personajele lui Cantemir se adună pentru o dispută, ineficace din alte motive ; gratuitatea și ridicolul sînt o descoperire a cititorului, care află mai devreme că puterea regalității peste țara dobitoacelor, acolo dezbătută pentru a fi atribuită, fusese deja hotărîtă și cumpărată de Corb pentru Strutocamilă. Adunarea e convocată nu la chemarea Naturii în pragul primăverii, ci sub cuvîntul înfricoșător al Corbului (paradigmă a tiranului), într-un loc închipuit din expresii mitologice, care par să propună dintr-o dată o lectură mitică, fără să indice nimic mai mult decît un *decor alb* — indecis — cu niște trepte (acestea obligatorii), ocupate de personaje, după rang. Însă în simpla caricatură a stratificării sociale peste tot prezentă în literatura alegorică, foarte la îndemîna lui Cantemir, cunoscător al satirelor prodromice, apare, insolit, o nouă și subtilă *ierarhie spirituală*, criteriu ordonator al lumii fictive imaginate de un „prinț al spiritului". Inspirată de mentalitatea mediului cultural islamic, această nouă — pentru sud-estul Europei — ierarhizare literară a lumii, particularizează și înnobilează discursul povestitorului român străbătut de o înaltă vibrație subiectivă, altfel spus, stăpînit de o maximă *interesare* prezentă (în grade variate) ca lege psihologică generatoare în modalitatea alegorică. Aici autorul repartizează treptele *ad libitum*, nici o realitate exterioară nu-i mai poate cenzura frenezia clasificărilor. Cele două criterii de ierarhizare ne relevă încă o dată marele conflict al romanului, devenit conflict interior al scriitorului, despre care am și spus că se înfățișează ca un caz tipic de psihomahie. În prima ierarhizare, oricît de mare ar fi fost

mistificarea nu i se putea lua Corbului poziția cea mai înaltă din care trăgea profitul tiraniei și relațiilor ferecate cu aur. Trecută din terenul social în acela al spiritului, dispoziția deformantă răzbunătoare reașează lumea sub dominația absolută și superioară a Inorogului, împotriva căruia clonțul Corbului nu mai are nici o putere, se pierde în întunericul abisal al unei prăpastii. Cele două măști stau la extrema corespunzătoare a ierarhiilor. O regalitate era înlocuită cu alta, demnă de fixarea scriitorului în epoca luminilor. Pajiștea *grădinii închise* (feuda, nu regatul), preferată în romanele medievale nu este invocată de Cantemir decît în descrierea de arabesc pictural a peisajului exotic speculat simbolic în altă parte a romanului. Închiderea spațiului însă se resimte în alt fel și foarte acut, ca o *închidere a spațiului spiritual*, cu granițe nevăzute, dar cu atît mai sufocante, risipite numai prin atingerea cornului Inorogului. Dar, egoist, n-o face decît pentru sine, înălțat pe culmi montane.

Încercarea de a stabili *invariante* în cadrul literaturii alegorice de tip animalier, căreia aparține *Istoria ieroglifică*, este forțată să constate că domină *variantele* hotărîte de personalitatea și mobilitatea spirituală a scriitorului român. Gîndind original, Cantemir a înțeles trecerea prin cărțile lumii ca o „primblare a minții" după „nectar". Corelarea cu alegoriile mai vechi fiind redusă la elementele superficiale ale organizării și procedeelor, se explică spontaneitatea asociațiilor cu Esop, *Fiziologul* sau *Roman de Renart*. Fondul de gîndire, profunzimea satirei și enciclopedismul romanului participă intens la mișcarea de idei a Europei în pragul secolului luminilor, în timp ce sistemul alegoric adoptat e în acord cu vîrsta artelor plastice din secolul al XVII-lea. Măștile animaliere ale *Istoriei ieroglifice* conservă, pentru literatură,

codul unui limbaj pierdut. Mai subtil decît Esop, Cantemir traversează literatura română şi universală urmat de cortegiul hieroglifelor revitalizate cu seva istorică a unei ţări aflată mereu în cumpăna schimbărilor.

Întregul romanului se divizează în două nuclee narative şi acestea cu sateliţii lor, fiecare cu un alt subiect disputat : investirea Strutocamilei la tron şi prinderea Inorogului, nu fără legături interdeterminative. In disputa cu subiect erotic (episod secundar), după convingerea sceptică a lui Cantemir, nu intră aleşii. Ironic, Norocul hărăzeşte „boţioasei" Strutocamile frumuseţea Helgei, Trandafirul *Istoriei ieroglifice*, iar Vrăjitorul necromant zămisleşte perfecţiunea de Veneră a Biruinţei pentru Hameleonul cel-cu-hidoasă-înfăţişare. Personajele centrale ale nucleelor narative amintite emblematizează pe rînd prostia infatuată ca pericol social în lupta pentru putere şi perfecţiunea ideală sieşi suficientă, suspectă de egoism narcisist, ea însăşi cauză a propriei supravieţuiri. În contradicţia creată între cele două tipuri la antipod şi ceea ce în invers raport cu meritul le oferă destinul, intervine absurdul fantastic existenţial care pare să-l lase în aporie pe însuşi povestitorul.

Scepticismul reflexiei (şi aici orice trimitere la literatura alegorică universală devine gratuită — pentru că în superioritatea eruditului fantezist se constată însingurarea) tinde să ne priveze de impresia unui *roman alegoric de tip vizionar*, însă finalul „dreptăţii poetice" a Inorogului şi abundenţa de date pledînd pentru un „Cantemir contemporanul nostru", deschide posibilitatea unei astfel de clasificări.

Dacă soluţia estetică a măştii animaliere întoarce acest prim roman românesc spre epoci revolute din evoluţia literaturii universale, există în însuşi textul lui argumentele integrării în tipologia literară a secolului său : *pro-*

porțiile epicului, cantitatea și calitatea informațiilor transmise, tehnica narativă foarte variată (cu digresiuni discursive, anecdotice, onirice, epistolare), calitatea *retrospectivă* (rememorarea retardantă) și *prospectivă* (visul) *a povestirii, ascuțimea satirei, analiza psihologică* etc. Și nu sînt indicate aici decît parte din coordonatele diferenței specifice în cadrul genului alegoriei animaliere, formă care nu trebuie să înșele asupra modernității romanului cantemirian.

4. Hieroglifele ascund în hățișul de simboluri și embleme un *roman psihologic al luptei pentru adevăr și putere,* născut din fantezia unui om care gustase puterea, era frustrat de ea și o dorea încă. Redobîndirea ei, în ficțiunea romanului se poate realiza pe calea aspră a adevărului. Este calea străbătută de Inorog, supus unor mari încercări de rezistență psihică. Cantemir este primul nostru scriitor capabil să se amuze și să se descarce rîzînd, sau lamentîndu-se, imaginînd hiperbolic o umanitate care, printr-un mecanism, în roman dezvăluit, în pragul tinereții îi uzurpase prea repede onoarea de a fi un *principes in purpura.* Fără să fie scrisă la persoana întîi, *Istoria ieroglifică,* prin materia ei istorică și gradul de implicare subiectivă a autorului, poate fi socotit un *roman autobiografic,* scris „pe mîna stîngă", cu libertatea artei, de aici necesitatea măștilor.

De ce un limbaj al hieroglifelor? Nu numai, dar și pentru că în secolul al XVII-lea era o modă a discuțiilor despre acest fel de scriere știută de Cantemir, cît și datorită atracției pentru posibilitatea de comunicare criptică, simbolică și misterioasă pusă „sub lacăta tăcerii nedesciuată". O „jiganie filosoafă", vorbitoare în „theatrul cititorilor", le explică celorlalți unde își are originea „ascunsa ieroglifie": „Că în numele acesta doară de ieste

vreo *ascunsă ieroglifie* (precum la egipțiieni numele fiului însămneadză chipul împăratului)" (I, p. 83). Se reține sensul de *ascuns*, căutat în voința de a scrie o carte esoterică, în semnele sacre ale „limbii zeilor", după concluziile renascentiștilor încredințați că hieroglifele reprezintă idei [40]. Giambattista Vico recunoștea în hieroglife limba sacră a primei vîrste, voia însă să spulbere ideea că aceste semne convenționale ar fi fost o descoperire a filosofilor pentru „a închide în ele misterele unei înțelepciuni" [41]. El lămurea sensul etimologic al cuvîntului „hieroglifă", semn sacru, sau *semn ascuns* al unui *lucru* [42], semnificație reținută și de Cantemir, probabil dintr-o sursă comună cu aceea a lui Vico. Legătura între moda discuțiilor și ideea scriitorului moldovean de a scrie în cifrul hieroglifelor stăruie totuși.

Metafora „scrierii cifrate", datorată culturii arabe, circulase în Europa evului mediu, pentru ca la renascentiști să devină o pasiune creatoare de noi hieroglife, un limbaj al necuvintelor. Termenul arab *sifr*, care însemna „zero" se latinizează în forma *cifra* sau *cifrus* — de aici metafora *„scrierii cifrate* a naturii, a lumii, a istoriei, a chipului omenesc... sinonimă cu ceea ce este *scrierea hieroglifică*" [43], sinonimie cultivată în literatura spaniolă, în special de Calderón. E. R. Curtius pune în relație de cauzalitate discuțiile despre hieroglife cu arta impreselor și emblemelor înfloritoare în Renașterea europeană. Că această artă pătrunsese și în reprezentările teologice se poate deduce din pictura epocii însoțită de

---

[40] Gaston Maspero, *Histoire ancienne des peuples de l'Orient*, Paris, 1909.

[41] G. Vico, *Știința nouă*, București, 1972, p. 256.

[42] *Ibidem*, p. 611.

[43] E. R. Curtius, *Literatura europeană și evul mediu latin*, București, 1970, p. 403.

devize, dar și din *Symbola Divina et humana,* a lui Typotius. Între simbolurile animaliere se poate întîlni Cerbul, reprezentînd puritatea sufletească, Elefantul, umila supunere, Salamandra, virtutea etc.[44], în plus numeroase menţiuni despre emblemele princiare italiene și franceze. Însă o carte ca aceea a lui Typotius are numai caracter de înregistrare, în timp ce *Hieroglyphica*[45] lui Pierius Valerianus, o primă enciclopedie a simbolurilor, sugerează idei pentru embleme și alegorii animaliere. Anumite clasificări sau atribute incluse în comentariile sale ornito-zoo-simbolice, legate de literele sacre ale egiptenilor, stîrnesc cititorului *Istoriei ieroglifice* gîndul unei asociaţii, în ipoteza că o asemenea carte să fi trecut prin mîna enciclopedistului român, interesat de simbolurile ascunse în hieroglife.

Importanţa *Fiziologului,* a *Bestiariilor* și *Volucrariilor,* puse mereu în legătură cu *Istoria ieroglifică* și cu toată literatura alegorică europeană posterioară lor, pălește în concurenţă cu mulţimea cărţilor de erudiţie și imaginaţie scrise între secolele al XV-lea și al XVII-lea (pînă la Cantemir) despre semnificaţiile hieroglifelor. Concepţia simbolistă asupra hieroglifei se pare că a atins culmea exaltării în secolul al XVII-lea prin activitatea și cărţile lui Athanasius Kircher. Se vorbea cu ardoare despre o „limbă filosofică", semnele scrierii egiptene erau con-

---

[44] Iac. Typotius, *Simbola Divina et humana,* Francofurti, 1652, vol. I, p. 20, 83.

[45] Ioannes Pierius Valerianus Bolzanius, *Hierogliphica (seu de sacris aegiptiorum, aliarumque gentium literis comentarii),* Lugduni, 1586. Vezi p. 14, Elefantul; p. 115—117, Cămila; p. 121, Vulpea; p. 151, Salamandra; p. 165, Vulturul; p. 230, Strutocamelo etc.

siderate ca „manifestare primă a unui alegorism etern“ [46]. Discuțiile s-au aprins în această perioadă, însă originile simbolismului modern, consideră cercetătoarea franceză Madeleine David, „urcă dincolo de Renaștere, la neoplatonism și antichitatea egipteană, fără a uita alegorismul stoician și alegoria moralizantă a epocii romane imperiale, foarte cunoscută în secolul al XVII-lea“ [47]. Tradiția era, deci, foarte veche, ea devine un ferment pentru imaginația renascentiștilor italieni și rezultatele s-au arătat odată cu celebritatea florentină a cărții lui Horapolon, *Hieroglyphica* [48], găsită în manuscris în Grecia încă din 1420. Succesiv și în relație de descendență una față de cealaltă au apărut *Visul lui Poliphil* [49], a lui Francesco Colonna și mai sus-amintita *Hierogliphica* lui Pierius Valerianus. Din toate acestea a alcătuit Cesar Ripa dicționarul său de embleme, destul de puțin important, prin comparație, pentru înțelegerea alegoriei animaliere gîndită și realizată de Cantemir. Ripa a utilizat un cod, dedicat altui scop, folosit de Cantemir numai, poate, pentru personificarea avariției.

Proiectele de scriere universală, combinînd elemente ale alfabetului figurativ egiptean și ale scrierii nonfigu-

---

[46] Madeleine V. David, *Le debat sur les écritures et l'hiéroglyphe aux XVII-e et XVIII-e siècles*, Paris, 1965, p. 17.

[47] Madeleine V. David, *op. cit.*, p. 21.

[48] *Hieroglyphica Horapollinis* (fără loc), *anno* 1595, în prefață vorbește despre scrierea picturală sacră a preoților egipteni, p. 2.

[49] *La hypnerotomachia di Poliphilo*, Veneția, 1545, în care ne-au atras atenția reprezentările arhitecturale, basoreliefuri, statui, temple circulare în secțiune (p. b. II, n. III), sugestii pentru Cetatea Epithimiei, ca și un car triumfal al virginității tras de patru inorogi (p. I, II).

rative chineze[50] apărute la Paris erau concurate la Londra și de propunerile lui R. Bacon pentru un limbaj internațional al gesturilor. Cuprins în curentul discuțiilor, Bacon s-a ocupat și de *alegoriile poetice bazate pe similitudini*. Poezia cu ambiguități, servind lucruri contrarii, „acopere și tot ea relevă"[51], observa el în *Eseuri*, într-o formulă pusă mai înainte în circulație europeană, inserată și de Cantemir în postfața romanului „ieroglific". Kircher a deschis o poartă spre interpretarea științifică a scrierii hieroglifice, însă a contribuit, prin ciudățenia intuițiilor și erudiția sa amestecată, la așa-numita „prejudecată hieroglifistă". A debutat în problemă cu *Prodromus coptus sive aegyptiacus* (1636), manifest pentru cercetarea naturii simbolice a hieroglifelor. Cunoașterea Egiptului vechi nu se putea concepe decît pe calea simbolicului și alegoricului, argumenta el în *Oedipus aegyptiacus*, cartea despre care s-a spus că e stăpînită de „fantoma Egiptului hermetic". Kircher căuta în scrierea sublimă prin abstracțiuni a Egiptului, un *Weltanschauung*, un sistem de gîndire al vechii lumi egiptene. Fascinația enigmaticului și filosoficului Egipt depășea limitele științei, devenind avînt al imaginației poetice. Spiritul lui Kircher își păstrase calitățile sintezei de excelentă valoare informativă în *Lingua Aegiptiaca restituta*[52], dicționar de profil enciclopedic, lucrat pe trei coloane : egiptean

[50] Athanasius Kircher, *China monumentis*, Amsterdam, 1667, depășește preocuparea mărginită la alfabetul esoteric chinez, prin enciclopedismul informațiilor (cu ilustrații) despre China. Ar prezenta interes concluzia asupra cantității de informații și, nu numai atît, în comparație cu *Descrierea Chinei*, a lui Milescu.

[51] Madeleine David, *op. cit.*, p. 38.

[52] Athanasius Kircher, *Lingua aegiptiaca restituta*, Romae, 1643.

(de fapt limba coptă), latin, arab. Foarte interesantă în ordinea sintezei servită curiozității europenilor, cunoscători de limbă latină (unii și arabă), ni s-a părut secțiunea a II-a, *Scala magna* („hoc est nomenclator aegipticoarabicus cum interpretatione latina") care conține : „Animalia *ferocia* seu *rapacia*" și se deschide cu Leo, continuă cu Elephas, Monoceros, Pardos, Lupus, Vulpes [53], apoi animale „non rapacia" : Camelopardalis, Unicornu, Camelus etc. Caput XIII e un catalog cu „Aves noxiae et immundae" și „Aves rapaces rostro et unguib. instructe". Coborînd pe „scara" paginii întîlnim toate măștile lui Cantemir, într-o clasificare însoțită de epitete alegorizante, substitutive, precum și la Cantemir : „Iară înaintea Vulturului mai aproape sta paserile, carile sau în colți (dinte, o posibilă traducere a lui *rostrum* — n.n.) sau în unghi lance otrăvite, aducătoare de rane netămăduite au" (I, p. 30—31). Capitolul al V-lea, *De Aegipticio stellarum appelationibus*, pe mai mult de zece pagini înșiruie constelații și aștri cu denumirile lor de zodiac și cele „extra zodiacum" [54], amintind insistent de variantele denominative zodiacale enumerate în lamentația Unicornului cantemirian. Scara pentru cititori, *De terminis philosophicis*, din cap. X, indica cititorului european o terminologie filosofică (în trei limbi) însoțită, inconsecvent, cu definiții de maniera celor date în „Scara" cuvintelor neologistice din *Istoria ieroglifică*.

---

[53] A. Kircher, *op. cit.*, p. 163—166 ; în partea a III-a definește *allegoria* ca *dictio obscura*, iar *prophetia*, *ca praedictio, vaticinatio*, p. 444. Pe exemplarul existent în Biblioteca Academiei atrag atenția însemnările manuscrise, ce par a fi făcute de un român, mai ales cea de la p. 516, prin cuvîntul Constantinopolitano.

[54] Ath. Kircher, *op. cit.*, p. 559—571.

Egiptomania lui Kircher, ca și dispersia universală a întregii opere i-a molipsit pe cîțiva dintre cei mai aleși intelectuali ai Europei din ultimile decenii ale secolului al XVII-lea. Între ei îl aflăm pe Leibniz, care a făcut temporar figură de discipol, cum se înțelege din corespondență [55], convins mai tîrziu că cea mai mare parte a „invențiilor acestui părinte nu sînt decît mici jocuri de spirit, mai mult frumoase decît utile". Fapt este că a rămas preocupat constant de problema simbolurilor și a inventării unei scrieri universale. Leibniz însă era mult mai puțin poet decît Cantemir, apropiat mai curînd de Kircher prin conformația eruditului care nu se privează de odihna legendei. Rolul „hierofantului" apusean jucat de Kircher l-a avut pentru cultura românească inițiatorul întru științe și artă, Cantemir.

În „știința" europeană „cearta" hieroglifelor s-a stins, fără să-i fi oferit lui Champollion prea multe indicii utile ; au rămas însă sensul ascuns, alegoriile artei destinate să conviețuiască rezistent în opoziție cu sobrietatea și claritatea clasicilor. Fapt este că hieroglifa-metaforă era mai veche și a făcut paralelism discuției, cu ambiții de exactitate, despre scrierea figurativă egipteană, trecînd mai departe, îmbogățită de dezbaterea fantezistă kircheriană. „Începînd cu Ficino (1463) — susținea Hocke — această hieroglifă-metaforă devine motivul principal al unei mode estetice mai ales în literatură." [56] Rafinamentul sensului secund, izgonit din planul studiului faptelor religioase, respins și de istorici, rămînea dominant în planul figurilor literaturii. Propagarea alegoriei în ope-

[55] Madeleine David, *op. cit.*, p. 61.

[56] Gustav René Hocke, *Lumea ca labirint*, București, 1973, p. 80.

rele satirice și pamfletare ale țărilor promotoare în iluminism, Anglia și Franța (Swift, Montesquieu, Voltaire) nu rămîne fără replică spontan concomitentă (în raport cu Swift, premergătoare în rest) a sud-estului european dată prin Cantemir. El primește direct ecourile dezbaterii hieroglifelor, intermediarii ar fi atenuat nuanțele. Argumentul îl avem în titlul romanului [57], care conservă fidel urmele, pentru că în rest el nu ia decît ideea scrierii cifrate, prelucrată și îmbogățită cu forme cît se poate de originale. *Istoria ieroglifică* rămîne singurul text literar european, mărturie a obsesiei hieroglifiste. Din nou stimulat, Cantemir specula numai esența, ca și în cazul alchimiei, de unde ia ideea transmutării psihice, semnificată în transmutarea metalelor inferioare în aur. Din „flora de simboluri" [58] întreținute de alchimie, pe acesta îl împrumută mai uimit Cantemir. Proiectat în spirit, „demersul alchimiștilor rezumă în sumă lupta seculară a omului contra haosului și imperfecțiunii" [59], răspunzînd integral psihicului manierist. Dacă în definiția „ieroglifiei" din „scara" cuvintelor : „chipuri de pasiri și dobitoace și de alte jigănii și lighioi cu carile vechii în loc de slove să slujia", înlocuind „slova" cu „numele", definim sistemul substituirii practicat în roman. Tendința de simplificare, manifestă la Cantemir, este contrazisă de filosofia hermetică. După jumătate de secol, dicționarul lui

[57] Pagina de titlu, prin amestecul de scriere chirilică, arabă și cifrată, îl înscrie pe Cantemir printre căutătorii de cifruri. Titlul și subtitlul cărții sînt în alfabet chirilic, talif (în rom : scris de...) în arabă, iar numele scriitorului în cifre arabe, cu corespondent în litere chirilice.

[58] J. Van Lennep, *Art et alchimie*, Paris-Bruxelles, 1966, p. 11.

[59] *Ibidem*, p. 16.

Pernety[60] deplasează definiția hieroglifei spre o zonă a misterelor, atitudine interesată, explicabilă prin preocupările lui de filosofie hermetică. Citim acolo o definiție emblematică pentru ficțiunile filosofilor enigmatici asemănați cu inițiații în secretele Cabalei. Caracterele misterioase ale scrierii inventate de Hermes Trismegistul nu se învățau decît în cadru sacerdotal, „gură la gură". Nici Cantemir nu era mai puțin interesat în reducția definiției la un conținut coincident întreprinderii sale, strict acoperită. Înmulțirea semnelor convenționale, adică tot ce traduce „scara" numelor, în afară de simbolurile animaliere, era inventat tot în spiritul convențional al hieroglifelor. Mai aflăm doar puține asemănări cu sursele parțiale ale scrierii pictografice, sistem de comunicare curentă, de vreme ce hieroglifele lui Cantemir se constituie într-un cod literar ce figurează o realitate prelucrată conform ideologiei scriitorului satiric.

Înainte de a fi un exercițiu erudit, limbajul secret al romanului conține o pedagogie subiectivă exteriorizată prin semne figurative animaliere și prin alte semnificații pur asociative, dar mai elaborate („scaun de foc", „munți", „movilițe", „năvoade", „cămara cu 7 stîlpi", „din lapte ficioară" etc.), contribuind, ca un renascentist, la elaborarea de noi ieroglife. Cantemir nu se avîntă în dezbaterea teoretică a pictogramelor și ideogramelor nu pentru că i-ar fi lipsit informația sau imaginația unor soluții interpretative remarcabile la nivel european. O fantezie ca aceea care propusese semnele muzicii turcești și, mai mult, elaborase imagini simbolice de o extravaganță împinsă la extrem, imagini care, fără „scara cuvintelor", ar fi rămas și astăzi enigme de nepătruns, putea să par-

[60] Antoine-Joseph Pernety, *Dictionnaire mytho-hermétique*, Paris, 1787, p. 195 și prefața, p. XXI.

ticipe, cu dezinvoltură chiar, la dezlegarea tainelor ascunse în scrierea egipteană. Însă, intenţia lui era aceea de a da replica literatului, „demonstrînd" că existenţa umană, cu relaţiile foarte diverse în care se poate descompune, e acoperită de semne convenţionale, multiplicate absurd de un talent imaginativ inepuizabil. Virtuozitatea foarte cultivată a „încuierii" unor fenomene sociale trebuia să se desfăşoare în creaţie, şi nu în sinteză, întrucît subiectivitatea domină erudiţia. Misterele hieroglifelor lumii trebuie păstrate. Ele proliferează fantastic şi „nu numai a ochiului privală, ce şi a minţii socoteală ameţiia şi uluia". Pînă şi marmorele ornamentale de pe pereţii exteriori ai caselor din Cetatea Epithimiei conţineau „tot feliul de scrisori ieroglificeşti". Poet, Cantemir nu le divulgă conţinutul şi nu pentru că nu l-ar fi putut inventa. Codul lui Cantemir seamănă cu un *poem rebus*, numit hieroglific, practicat în literatura germană din secolul al XVII-lea, desfăşurat astfel : cuvînt—figură—cuvînt—sferă—cuvînt—lebădă—cuvînt—carte etc. [61] Semnificaţiile codului sînt destul de transparente, iar autorul ne demonstrează evasigratuitatea efortului criptografierii, prin „scara" cheie a limbajului său cifrat, concepută să descuie porţi nu prea strașnic ferecate. Oricum, semnele orientării în labirint încrustate la ieşirea lui Dedal din complicata construcţie, trebuie cercetate, înţelese şi reţinute într-un moment anterior lecturii.

Pornind de la exterior spre interior, ne explicăm de ce Cantemir a recurs la o astfel de simbolistică. Limba noastră, credea el, neexersată în subtilităţi (deşi sistemul său aluziv afirmă subtilitatea), „brudie", nu-l ajuta să

[61] Poem rebus reprodus între ilustraţiile la : Madeleine David, *op. cit.*, anexe.

încifreze realitatea. De fapt, un nonconformism mimat, defensiv, justifică natura și funcțiile limbajului simbolic cantemirian, trimis să propună cititorului un exercițiu de gîndire și receptare activă. Semn pentru altceva, ca și metafora, hieroglifa era un cuvînt preferat în vocabularul manierist [62], alături de labirint, minune, timp, oglindă, ceasornic etc., toate întîlnite cu o anumită semnificație și cu un loc anume în sistemul de imagini al operei lui Cantemir. Privind din interior spre exterior, semnele devin pentru el convenții de reprezentare a imaginii interioare a lumii, o lume ierarhizată și problematizată, interpretată de pasiunile frustratului care la treizeci de ani cunoscuse tot ceea ce se putea arăta în „theatrul lumii". În universul său recreat, realitate secundă, fictivă, cadrul nepotrivit pentru idealitatea Inorogului, Cantemir vorbește un limbaj secret. Explicația se află în conștiința neconcordanței sale spirituale, psihice și morale cu lumea. „Cei care vorbesc un limbaj secret, scria M. Eliade, încearcă să izoleze net *realul* propriei lor stări de *irealul* condiției umane în genere, de viața celorlalți oameni." [63] Limbajul esoteric al scriitorului moldav este deci un semn de ostilitate. Sensul dominant în demersul cunoașterii artistice devine, cert, proiecție subiectivă (de la subiect la obiect). Semne schimbătoare în circulație literară, hieroglifele, ca și amănuntele de epocă își pot pierde semnificația, rămîn însă ideile vii care pot coborî mereu să îmbrace forma adecvată altei epoci. De aici vizionarismul acestui roman al luptei pentru putere și supraviețuire.

---

[62] Gustav René Hocke, *op. cit.*, p. 79.

[63] Mircea Eliade, *Limbajele secrete*, București, 1938, p. 4.

5. „Ieroglifia" se încrucișează original cu gustul romanului cîștigat de Cantemir în contactul cu literatura greacă. „Grecii erau de la natură povestitori" [64], cum se poate spune și despre români, încît scriitorul nostru nu căuta decît un model de structurare a propriului talent. Un anume tip de construcție romanescă pare să-l fi atras; mai puțin conformistă în tratarea evenimentelor scoase de sub constrîngerea cronologiei. Pentru că Heliodor a îndrăznit o nouă organizare temporală, complicînd statutul romanului prin încălcări și rememorări retardante, *lumii pe dos* a principelui moldav, i se potriveau aceste savante țipare. Caracterele povestirii orientale, despre a căror influență s-a vorbit în legătură cu romanul grec au fost într-atît elinizate, încît de recunoscut n-a mai rămas decît o imaginație îmbogățită, „purtată spre miraculos și extraordinar". Proza poetică din *Theagene și Charicleea* se dezvolta deopotrivă din poemele Greciei antice (Homer și Euripide) [65] și din arta retorică, însă foarte puțin din povestirile milesiene, din indiscreția cărora s-a înfruptat atrăgătoarea povestire a *Metamorfozelor* lui Apuleius, un scriitor mult mai puțin moralist decît Heliodor. Lucius, vrăjitul, transformat în măgar, face o veritabilă aventură de cunoaștere.

Exceptînd planul povestirii *in medias res*, sau inserția discursurilor (în alt cadru, cu alt scop și efect), nu trebuie să se facă din trimiterea lui Cantemir la romanul grecesc o problemă de influență capitală. În desfășurarea povestirii, artificii de inserție, plasarea rememorării însăși în mijlocul romanului, felul în care e speculată și dozată în raport cu întregul, aflăm mai multe motive de

[64] A. Chassang, *Histoire du roman et de ses rapports avec l'histoire dans l'antiquité grecque et latine*, Paris, 1862, p. 391; Eugen Cizek, *Evoluția romanului antic*, București, 1970, p. 4—5.

[65] A. Chassang, *op. cit.*, p. 416.

distanțare decît similitudini. Spiritul și finalitatea subiectivă a cărții lui Cantemir interzicea mai mult decît orice întîlnirea în ideea inversiunii în timp a momentelor conflictului, ca una dintre condițiile cifrului poate. Insistența istoriei literare pe această „influență", dacă nu este cu totul inutilă, nu reușește decît să demonstreze capriciul formal al scriitorului român fără tradiție romanescă în interior, de a se acoperi cu numele unui maestru recunoscut. Chiar dacă este declamativ și convențional în moralismul lui extrem, romanul lui Heliodor a circulat totuși. Alte surse livrești ale lui Cantemir, în ceea ce privește construcția epică, nu mai pot fi urmărite ; totul se metamorfozează, nimic nu mai rămîne în formele inițiale recognoscibile, capătă o altă față, alături de formele literare ale tradiției orale (anecdota, povestea, proverbul) și scrise (versificația sacră, cronica).

Dezlănțuirea în originalitate devine la Cantemir o acută problemă de conștiință, îndrăzneala emancipării de tirania modelelor trebuia să se producă. Foarte semnificativă, indiferent de contextul și personajul care o rostește, este pledoaria-îndemn pentru depășirea vîrstei uceniciei. Apărarea ideii zborului liber este „informuită" ca o coborîre a metaforei lui Hesiod în înțelegerea tuturor. Un personaj spune : „Nu ieste bine, o, priietine, pentru fietece pricină la meșter a mérge. / Nici la toate altul să-ți trebuiască, ce și tu / Fă fluierul, căci îți ieste pre lesne lucru.

Acei vechi a lucrurilor cunoscători nu în zădar învățături ca acéstea supt slovele nemuririi au legat, ce pentru ca dintru ale sale următorii domirindu-să, spre folosul și procopsala sa, cuvintele la faptă să aducă. De care lucru noi, ... după sfînta aceasta sentenție și *de la noi vreo clătire a să face trebuie* (s.n.) pentru ca doaî lucruri a dobîndi să putem : Una căci nevoia lucrului ce ne

stă asupră poate să nu aştépte învăţătura de acolo, alta că *ce din mintea noastră a isprăvi vom putea, acéia numai hirişă a noastră cinste să va chema. Iară amintrilea, noi totdeauna ucinici şi alţii meşteri vor rămînea, nici toată* nedéjdea curmînd în toate ceasurile, ca puii golaşi, cu gura căscată, hrana de la alţii să aşteptăm, *ce bună inimă făcînd, bărbătéşte de isprăvirea lucrului să ne apucăm* (s.n.)". (II, p. 99.) Un *homo artifex* este idealul care corespunde punctului de vedere cantemirian; făurirea „fluierului" e un simbol al libertăţii creatoare încercată de el însuşi, încît *Istoria ieroglifică* nu mai are nici o asemănare cu modelele parţiale. „Toate literaturile îşi au precedentele lor — scria Croce — iar problema care trebuie avută în vedere nu este acest raport evident, ci felul în care ele au reacţionat la aceste precedente, ceea ce au produs original autorii lor originali, adică cei demni de acest nume." [66] Înainte de a fi modele, cărţile citite de Cantemir formau cultura lui, asimilată original, prelucrată după formule de artă combinatorie cu formele mentale ale folclorului naţional.

Sintezele privind momentul desprinderii genului romanesc de istorie, ca moment în care ficţiunea domină evenimentul, stăruie asupra raportului între viaţa publică şi viaţa particulară a individului. O condiţie decisivă în apariţia speciei este considerată concentrarea scriitorului asupra circumstanţelor vieţii individuale adusă în prim plan. Şi asta nu s-a putut întîmpla decît atunci cînd pasiunea manifestărilor colective a spiritelor antichităţii, în Agora şi Forum, a trecut în plan secund. [67] Termenii discuţiei şi raporturile amintite nu pot fi extrapolate întocmai la mediul social şi cultural românesc din preajma lui 1700, aşa cum nu puteau fi utilizate nici într-o dez-

[66] Benedetto Croce, *Poezia*, Bucureşti, 1972, p. 355.
[67] A. Chassang, *op. cit.*, p. 388.

batere asupra apariției romanului medieval francez. Se repetă totuși condiția renunțării la excesul evenimentelor în favoarea ficțiunii și analizei vieții interioare a individului, la început orbită de mistica moralei, deplasată apoi spre abisurile psihologiei, o concomitență a celor două direcții fiind posibilă. La avîntul individualismului, Pierre Daix mai adaugă și condiția eliberării de sub tutela teologiei.[68]

O viitoare sinteză asupra romanului românesc, orice idee ar patrona-o, nu va mai ignora momentul Cantemir ca fenomen estetic de ruptură și în același timp de simultaneitate cu cronica. E uimitor să constați că într-o privire critică, pe cît de concentrată pe atît de bogată în idei, asupra romanului românesc, realizată de Nicolae Manolescu[69], observațiile generale par mereu aplicabile *Istoriei ieroglifice*. Fără să ilustreze o „mistică excesivă a evenimentului", nici „spirit cronografic", romanul instalat în realitatea social-politică săvîrșește prima „tentativă de falsificare a realului prin compensare morală", în *sfîrșitul fericit* al recunoașterii dreptății Inorogului. Aici este începutul practicii culte a păcatului „rezolvării moralizatoare", instaurată în mentalitatea unui întreg șir de scriitori români, reprezentanți ai unei *mentalități colective*, care se impune prin ei. Este o mentalitate educată de religia basmului, spațiu etic ideal pentru oprimatul certat cu realitatea, refugiat în dorință. Aceasta este autentica sursă a „păcatului originar" în care se complace uneori romanul social românesc. Mai evident, în rezumatul deloc literar, plasat ca final al romanului, Cantemir vine cu precizări didactice asupra destinului în care

---

[68] P. Daix, *Șapte secole de roman*, București, 1966, p. 85.

[69] N. Manolescu, *Sadoveanu sau utopia cărții*, București, 1976, p. 121—125.

se înecă intriganții și geniile rele, numind patru personaje, punctul ultim fiind o afirmare sentențioasă a dreptății atotbiruitoare. Și fără această frază rezumativă (cu chipul moralei de fabulă), sfîrșitul *Istoriei ieroglifice* rămîne de aceeași croială moralizatoare, pentru că visul de superioritate și dreptate a Inorogului se realizează „aievea", în „aievea" ficțiunii. Dorința Inorogului, știm, era dorința „demiurgului" său, așa de puternică, încît pierde controlul asupra discrepanței comice între gravitatea plîngerii Inorogului (jale cathartică înscenată) și împăcarea spectaculoasă din final. Real în linii mari, în ordinea istoriei, deznodămîntul nu se armonizează nici cu structura personajului, un neliniștit neîmpăcat. Povestitorul exagerează proporțiile pactului real, nici pe departe satisfăcător ; abia hiperbolizat se apropie de statura orgoliosului personaj. Realitatea este escamotată, iar hiperbola, necesară supraviețuirii morale. Ce măreț și necesar ar fi fost sfîrșitul tragic, dar și proorocii pot fi superstițioși, iar Inorogul se ferește să poposească în poala fecioarei, anulînd tiparele mitului. Oricum, Cantemir este scriitorul care cioplește primul „fluier" cu sunet românesc.[70] Depășindu-și maeștrii vechi, își concură, fără să știe, contemporanii, pe un Swift sau Montesquieu.

S-a afirmat, nu o dată, că proza romanescă franceză sau engleză a descins din cronica în versuri, din epopee[71] (repetînd, pe altă treaptă a istoriei umanității, situația romanului antic). Romanul cavaleresc nu mai istorisea despre războaie interminabile pentru așezări de graniță, ci despre aventura individuală a cavalerului cu trecut

[70] Despre originalitatea lui Cantemir, cel puțin în raport cu *Etiopicele*, vezi P. P. Panaitescu, prefață la *Istoria ieroglifică*, București, 1965, I, p. LXXXV.

[71] A. Thibaudet, *Fiziologia criticii*, București, 1966, p. 172.

strălucit, îndreptățit prin asta la o viață particulară monopolizată de un amor uneori devitalizat. Succedîndu-i, „literatura Renașterii de la începutul secolului al XVI-lea pînă în primul pătrar al secolului al XVII-lea a trăit cu sprijinul experienței romanului cavaleresc“ [72]. Continuitate înseamnă tradiție și mereu ceva de înnoit.

Individualitate puternică, sigură de sine, Cantemir nu se complexează de absența tradiției culte, nici nu se lamentează de singurătatea lui de scriitor. Stăpînea realitatea cu bogăția ei de întîmplări și medii sociale, concentrate în jurul unui personaj unificator, Inorogul, cu un trecut neprecizat în cronici nobiliare, pierdut mai degrabă în mit. Romanul lui Cantemir își trage vitalitatea din moralistele cronici, din povestirea populară anecdotică sau parabolică, din gnome și poezia mioritică. Nefiind un roman istoric evocator, nu poate avea contingențe cu balada. Numai că enciclopedismul culturii autorului naște polivalența romanului și de aici unghiurile nenumărate din care poate fi încadrat. Am văzut ce-l ține aproape de folclor. Costumul de carnaval animalier, zăbava în magie și vrăji, plimbarea personajelor prin diferite medii și moravuri, inserarea poveștilor pot atrage spre o comparație cu Apuleius ; simbolistica hieroglifică, jocul scrierii cifrate, speculația filosofică, visul, povestirile-discurs dezlănțuite într-o adunare îl apropie pe Cantemir de profilul scriitorului renascentist ; satira și spiritul pamfletar împins pînă la cinism deformant îl fac egalul lui Swift sau Voltaire și, fără exagerare, aspirațiile demiurgice destructive din prefacerile cosmice ale blestematei plîngeri a Inorogului, demonic și genial, descrierile de natură și arhitectură exotică, fantasticul, patetismul și nu numai atît, îl încadrează între preromantici. Edgar Papu îl con-

[72] Victor Șklovski, *Despre proză*, București, 1975, I, p. 168.

sidera un romantic *avant la lettre.*[73] Permanențe sau disparități unificate de spiritul scriitorului român, fapt este că, suspendat, diamantul manifestă o egală strălucire în lumină pe oricare dintre fațetele sale. Descompunerile spectrale sînt ceea ce deconcertează în lecturile analitice (repetiția e necesară) pe textul inepuizabilei *Istorii ieroglifice.* Este un fel de a înțelege sensul caleidoscopic al cărții ca un sistem de semne niciodată epuizat în interpretare. Nu numai epocile și stilurile, dar și științele și pseudoștiințele din perspectiva cărora pot primi interpretările sînt la fel de diverse.

6. La începutul secolului al XVIII-lea — constata Albérès, romanul ocupă un loc de prim rang, iar „psihologia și sociologia l-au îmbogățit... La origine literatură destinată plăcerii și distracției, el (romanul) își ocupă, încetul cu încetul, locul ce i se cuvine în literatura ambițioasă, exigentă, creatoare.“ [74] Ca înțelegere a rolului psihologiei și socialului în construcția romanescă, Dimitrie Cantemir este perfect contemporan cu literatura începutului de secol european. Tropismul nu e un defect. Extraordinarei sale „agitații spirituale“ i se oferă cîmpul ficțiunii „unde ideile se întrupează fără limită sau pierdere în fapte.“ [75] Noutatea scrisului său, în plan național, consta în maniera creatoare de a reflecta realitatea, sustrăgîndu-se de la cutumele impuse de stilul cronicăresc. Cu un subliniat „parti pris“, *Istoria ieroglifică* este un studiu asupra oamenilor în ciudat de schimbă-

[73] E. Papu, *Die Vernichtungsdynamik in der Vorstellungswelt Cantemirs, Dacoromania,* nr. citat, p. 233.

[74] *R.-M. Albérès, Istoria romanului modern,* București, 1968, p. 213.

[75] T. Olteanu, *op. cit.,* p. 14.

toare raporturi, între ei și cu Inorogul, un întreg complex de relații instalate în viața socială particulară sud-estului european.

Epicul luxuriant al *Istoriei ieroglifice* își relevă natura prin ceea ce vrea să impună atenției cititorului, în mod studiat, dozat cu artă. Comicul inconștienței îl joacă personajul, dezvăluit alegoric, fără ca el să știe, în „teatrul cititorilor", dar, în același teatru ni se reprezintă drama autorului, *frustratul obsedat de adevăr și dreptate*, indiferent dacă însuși a nutrit aceste idei. Este drama oricărui scriitor. Într-adevăr obsedantă — și obsesia autorului, prin repetiție, se inculcă cititorului — este intenția de a demonta *mecanismul psihologic*, imaginat a fi cel real, al personajelor angajate și particular interesate în „scărândăvicioasă vînătoare" a Inorogului. Personajele au psihologii elaborate, indicate prin masca-nume, etichetă emblematică a caracterului. În afară de cîteva pedante fișe de zoologie exotică (Hameleon, Strutocamilă), necesare caricaturii și grotescului, Cantemir atribuie *măștile fără descriere*, *ca denominativ caracterologic*, punct de plecare pentru un *studiu al mobilului comportamental*. Uneori, *Istoria ieroglifică*, privită din unghiul psihologiei comportamentale, etalează pagini de veritabilă literatură behavioristă, precum în cazul Hameleonului și Strutocamilei, prin eliminare totală a conștientului, mișcați de reflexe, sau în cazul grupurilor cvasianonime de personaje unite sub semnul fricii și impulsurilor spre furie anarhică. Spații mai mari ocupă introspecția, refacerea unor procese psihologice interne, monologul personajului cu sine, mimîndu-se uneori o autoanaliză la persoana întîi.

Ostentativ, mai multe „animale vorbitoare" se produc cu discursuri axate pe *ideea de adevăr*, ca putere ideal dominantă a lumii, punînd în evidență siluirea lui în

cazul acțiunii povestite. În ciuda prezenței tonului profetic, luminarea contradicției între ideal și real sugerează adesea un scepticism al înțeleptului, mai direct spus, necredința în posibilitatea atotputerniciei ontologice a adevărului. Și atunci, soluția ultimă e speculația teoretică întreținută cu adagii pe tema adevărului. Criteriul nu poate funcționa decît în ficțiune, pentru a se distinge minciuna, același raport stabilit adesea între bine și rău, dreptate și nedreptate în teoria platoniciană. *Năzuința spre adevăr* se poate citi în expresie, ea se naște din cauza atitudinii opuse practicate în mediul social-politic al Inorogului. Lumina lui stăruie să răzbată spre „urechile minții", cum spune Cantemir. „...însă (unde lumina adevărului lcvéște oricît de groși ar fi pareții îndrăptniciii, de nu peste tot, dară *oarece zarea* (s.n.) tot străbate." (I, p. 124.) Sensul discuțiilor amintește, prin avansarea pozițiilor opuse, de *Statul* lui Platon [76], deși în organizare nu intervine maieutica socratică, iar personajele care discută despre adevăr, dreptate, nu sînt incitate de un preopinent, să avanseze și opusul. Ele fac trimitere nu la alte idei, ci la realitatea conflictului, deci la exemplu. Intervențiile naratorului cu dictoane sau cugetări sînt la unison. Adevărul focalizează atenția pe anumite suprafețe ale romanului, personajele, purtătoare supuse ale cuvîntului autorului, sînt astfel plasate în raporturile conflictuale încît să pară interesat implicate în dezbaterea, cînd parabolică, cînd savant nuanțată, totdeauna o temă preferată scriitorului. Autorul pare indiferent la moralitatea personajului, căutînd cu obstinare să-și plaseze speculațiile într-un limbaj care depășește posibilitățile vorbitorului. Intruziunea devine foarte evidentă și nu contrazice realismul în cazul

[76] Platon, *Statul*, București, 1923.

„Săracului Ciacal (care), măcar că și el de viclean ieste lăudat". În culpă fiind, i se dă totuși dreptul să vorbească, ricanînd, „ţénchiul voroavei" fiind adevărul rostit de Vidră, *fără efect* în faţa urechilor „astupate" la adevăr, deschise la minciuna Corbului, mascată sub logica silogismului: „Și iarăși (ca mai aproape de *ţénchiul voroavei* mele să mă lipăsc) obiciuită ieste minciuna haina adevărului a fura... Dară lin suflînd austrul adeverinţii și într-o parte dînd poalele hainei adevărului, grozavă goliciunea minciunii descoperindu-să să arată..." (I, p. 62.) Se grupează, după discursuri, cîţiva arbitri ai adevărului, speculativi în stil platonician pe antinomiile, bine-rău, dreptate-nedreptate, adevăr-minciună (I, p. 197—198); luptînd în acţiune pentru izbînda pozitivului se retrag temporar sceptic în izolare, în singurătatea convingerilor. Brehnacea se contrariază pînă la repulsie de „oxiile variile minciunilor Cucunozului", „cu greaţă asprele voroavele și spurcate blăstămurile asupra adevărului suferiia", însă e constrînsă de tirania clanului zburătoarelor să accepte compromisul. Șoimul cere să se revadă sfatul nedrept împotriva Inorogului, „de vreme ce supt poala giurămîntului adeverinţii idolul minciunii vicleşugului" se ascundea. Lupul care este „a adevărului netăcut crainic", se încearcă în primejdia de a descoperi „ascunsul inimii", „îndrăzneala adevărului luînd". Ca într-o lecţie de iniţiere paternă din basm, Inorogul, atoateștiutorul, îi vorbește Șoimului despre „ostroavele fericiţilor" (II, p. 66), un loc neatins al adevărului, un fel de utopie spre care se poate încumeta să călătorească numai înalta bărbăţie. „Divanul" Șoimului cu Inorogul este un episod de mare elevaţie a ideilor și limbajului, este o întîlnire a bărbăţiei însăși, influenţată de încrustările spirituale ale educaţiei fiecăruia „singur numai cu singur împreunat", două exemplare rare. Prin Șoim, povestitorul i-a creat

Inorogului, dacă nu egalul, oricum solidarul, pentru a-l salva temporar de la singurătate absolută. El e capabil de *philia* socratică, în termenii lui Cantemir de „omofilia" sau „simbathia", reciprocitate secretă, consimțită, cu riscul „înalgiosului".

Noțiunea de adevăr implicată în momentele de mare tensiune a acțiunii nu e un adevăr obiectiv, al naturii sau „publicăi", ci un adevăr subiectiv, interior, al Inorogului, „măsura tuturor lucrurilor" lumii recreate în roman. Asistăm la o psihodramă a unui mic număr de adepți ai adevărului acestuia, susținuți de povestitor. Sînt cuprinși, cu toții, de o febră a ideii, „cu fierbințeala adeverinței cuvinte ascultînd...", cînd „umbra minciunii" se luptă să acopere „soarele adevărului". Frecvența termenilor legați de ideea fundamentală ca și a termenului însuși — „ființa adevărului" — primește explicația în experiența intimă a autorului. Imaginația este animată de un vector afectiv și unul pretins etic, scriitorul se arată neostenit în denigrarea societății căreia i se opune; un negativism la limita extremă repetat numai de Caragiale. Biocritica amintește incidentele vieții lui Cantemir care au determinat un puternic sentiment de frustrare, în stare să antreneze consecințe caracteriale. Psihomahia, caracteristică de structură, fusese aprinsă o dată în tinerețe, prin obstacolul pus în fața dorinței de a moșteni tronul tatălui și a doua oară, după lupta de la Stănilești. Ca incidență biografică, al doilea eveniment, despre care Neculce spune că schimbase, pînă la nerecunoaștere, caracterul lui Cantemir [78], nu ne interesează deocamdată, însă cel dintîi pare să fie mobilul exterior al *Istoriei ieroglifice*. De regulă, răspunsul la frustrare e agresiv.

[78] I. Neculce, *Letopisețul Țării Moldovei*, București, 1959, ed. I. Iordan, p. 261—264.

Scriitorul își „coace" replica la modul intelectual pasionat, cu o agresivitate mascată și cu atît mai distrugătoare. Din furia demistificatoare a acestei glose deducem că proporțiile decepției sînt ridicate la o putere îngăduită literatului. În redundanța termenilor antitetici distingem un război între *eudemon* și *cacodemon,* forțe a căror accepție universală e lămurită în micul dicționar neologistic al *Istoriei.* „Demonul bun" și „demonul rău" tind spre putere, se zbat să domine, iată mesajul savant al naratorului care vede lumea scindată între minciună (rău) și adevăr (bine), nedreptate și dreptate, rînduite de hazard în desfășurarea vieții. De aici maniheismul romanului. Desăvîrșitul Inorog își recîștigă puterea, în ficțiune, pe calea adevărului. Idealitatea stingerii interioare a conflictului, prin autosugestie, se citește în înscenarea ultimă a „capetelor plecate", a îngenunchiaților prăbușiți în umilitate expiatoare. Scena e traversată dominator, cu euforie macedonskiană, de El — Inorogul, tolerant, înduplecat la pace, cu „feliuri de dulci voroave și giuruințe", „cu multe chipuri și tropuri ritoricești". Eul, teribilul eu cantemirian se scufunda în visul literatului, „sirinele" l-au subjugat. Superior, înțeleptul își recapătă armonia, se împacă cu lumea nu prin renunțare, ci prin cîștig : „Inorogul încăși îmbrățișîndu-i precum i-ar săruta și sămn de pace le-ar arăta cu cinste ii priimea". Eliminîndu-se posibilitatea ironiei, se trage concluzia că fastuoasa sărbătoare a puterii adevărului era prezidată de *dorință,* principiu generator în stabilirea unei ordini metafizice. Cu libertatea adaptării, asociem aici comentariul lui Constantin Noica la dialogul platonician *Lysis* : „Orice dorință tinde să se împlinească, adică să-și capete binele, așa cum orice realitate tinde să-și actualizeze «binele» propriu. Lumea dorințelor *e imaginea lumii însăși,* de

astă dată însă interiorizată."[79] Prin dorință, Inorogul absoarbe răul lumii, îl sublimează, deschizînd zarea binelui și, „un sămn de nădejde precum să fie rămas dzic". Cuvîntul poetic îmbracă speranța: „(însă în tot ocheanul nenedejduirii *picătura nedéjdii* a lipsi și în tot limanul negrijii vintișorul grijii a nu aburi peste putință este)" (I, p. 212). Pasărea *nigris* este înfrîntă, *nigredo* al alchimiștilor este transmutat în *albedo*. Cauza psihologică pare să se transforme într-o problemă a spiritului cu apetență pentru profeția binelui, conturîndu-se astfel discursul naratorului cuprins în trama unui roman scris la modul optativ al oricărei alegorii subtile, care depășește descriptivul.

În obscuritatea afectată a *Istoriei ieroglifice, căutarea* merge spre sensurile ascunse ale existenței, spre descoperirea mecanismelor sociale și politice ale lumii balcanice, interpretată ironic. Cantemir este un realist de tip prebalzacian, nu mai relatează informativ, ci analitic. Ca „recital al romancierului", romanul reprezintă „realismul subiectiv", uneori exacerbat, alteori deformant, totdeauna pasionat pînă la disperare. Povestitorul realist, susține Albérès, „deține secretele conștiinței personajului, la fel de bine ca și mecanismele societății"[80]. Inorogul are un scop foarte precis, avantajul dreptății, nu aleargă asemenea marilor înfrînți după fantoma balenei albe. In mod excepțional, el este un *inadaptat învingător*. Povestitorul deține secretele conștiinței sale certate cu realitatea, totuși îl scoate abil la liman prin finalul pragmatic care îngroapă în amnezie suferința, simulînd un altruism suspect de zgomotos. Teatru! Diabolicul canon al răbdării

[79] Platon, *Lysis*, in interpretarea lui Constantin Noica, București, 1969, p. 119.

[80] Albérès, *op. cit.*, p. 43.

impus personajului, indică superioritatea, un sfinx în așteptare, un colos în jurul căruia mișună o faună mare și mică, pusă în mișcare de invidie, ură, lașitate, avariție. Aflați sub zona seninătății Inorogului, acuzatori și acuzați, cu schimb de roluri, se denigrează, în avantajul lui, în „theatrul lumii", sau „la lumina rampei", cum s-ar putea spune, interpretînd sensul expresiei la Cantemir. Înțelegerea existenței sub *speciae theatri* nu-i poate fi contestată lui Cantemir, pentru că *Istoria ieroglifică* în întregime o afirmă. Însă sintagma „theatrul lumii" în contextul romanului cantemirian (de trei ori plasată cu același particular înțeles) [81] nu se asimilează formulei lui Calderon [82], *El gran teatro del mundo*, de mare circulație în literatura barocului [83]. Este mai curînd accepția frecventă în mentalitatea autohtonă, expresia unei fizionomii spirituale manifestă și în indiscreția lui Neculce, care „spune" cititorului absolut tot ce știe despre un anumit personaj al cronicii, cum voia și Cantemir „în theatrul a toată lumea, cu dobe și cu surle să-l scoată". Mentalitatea colectivă se corelează cu o condiție subiectivă obligatorie, gustul scriitorului pentru spectacol, o reprezentare scenică cu public fictiv. Personajul care suferă de teatralism este și actant, el pledează de obicei *pro sine*, acuzînd, pierde sau cîștigă în funcție de arta „ritorisirii", sau de adevăr. Vidra pierde și plînge, însă Liliacul, „cu cuvîntul și cu lucrul *în mijlocul a tot theatrul și denaintea a tot ochiul* biruința au dobîndit". Acest fel de spectacol nu-l susțin, pentru că nu-l îndrăznesc toate personajele, oricum însă devine la Cantemir o metodă psiho-

[81] *Ibidem*, I, p. 212, 259, II, p. 180.

[82] A. Marino, *Dicționar de idei literare*, I, București, 1973, p. 225.

[83] J. Rousset, *Literatura barocului în Franța*, București, 1976, p. 33.

logică, un fel de theatroterapie pentru refulaţi ca şi pentru revoltaţi revendicativi.

7. *Istoria ieroglifică* este o *autobiografie reprezentată*, simpla relatare strict evenimenţială este suficientă povestitorului, temperamental un extravertit. El nu se poate realiza decît într-o reprezentare dinamică, închipuită prin angajarea unui mare număr de personaje puse în mişcare după legile dramei. Relevarea sinelui ideal avea să fie concepută ca rezultat al opoziţiei Inorogului imaculat faţă de o lume invidios-agresivă. În felul cum reflectă realitatea, povestitorul se defineşte pe sine ca structură spirituală şi sufletească. „Spune-mi cum percepi, ca să-ţi spun cine eşti", formula Starobinski ideea principală a dezbaterii sale despre „imaginaţia proiectivă" [84]. Romanul lui Cantemir poate fi interpretat, din unghiul psihologiei, ca un test, ca o „cursă", în care „se proiectează involuntar partea cea mai secretă şi cea mai personală" a scriitorului, portretul lui interior. Nu putem regreta experienţa unei lecturi în totală neştiinţă a biografiei lui Cantemir de la 1688 la 1704, întrucît el îşi desfăşoară fantezia creatoare nu pe orizontală, ci pe verticală [85]. Pe înălţimea liniei care urcă de la realitatea unuia sau altuia dintre amănunte spre „realitatea" literară, se constată intervenţia creatorului şi începutul pseudoautobiografiei, trecerea în „imperiul imaginarului". Utilizăm ter-

[84] Jean Starobinski, *Relaţia critică*, Bucureşti, 1974, p. 211.

[85] D. Cantemir, *Istoria ieroglifică*, Bucureşti, 1973. Studiul introductiv al lui N. Stoicescu înregistrează datele biografiei atestată istoric, de unde se vede că istoricii acceptă ca autentic scheletul documentar al romanului, p. 35—42. Chiar dacă opera nu se vrea istorie, se recunoaşte epoca în care se situează acţiunea.

menul convențional de autobiografie, însă o pseudoautobiografie este orice evocare literară, fie și parțială, a unei vieți în care naratorul se confundă cu autorul, iar în registrul ficțiunii se introduc modificări subiective. „Romanele pot fi în întregime false, în mare și în mic“ [86]. Fără să fie în întregime falsă, *Istoria ieroglifică* nu poate fi supusă totuși probei adevărului decît în mare, perspectivă în care este admisă ca verosimilă, în sensul tradițional al relației între operă și discursul literar [87]. Se verifică afirmația cu privire la romanesc, că „fiecare ființă omenească e compusă din două dimensiuni, una aparținînd istoriei, cealaltă literaturii“, unul este omul vieții și altul eroul recreat al cărții.

Romanul lui Cantemir nu trebuie redus la istoria epocii, nici la memorial, pentru că el spune mai mult decît istoricul, surprinde viața ascunsă a personajelor. In timp ce „memorialistica — disociază Forster — aparține istoriei și se bazează pe mărturii“, descrie obiectiv, în respectul vieții reale, „un roman se bazează pe mărturii + sau — x, necunoscuta fiind temperamentul romancierului. Această necunoscută modifică întotdeauna dovezile istorice, transformîndu-le uneori în întregime. Istoricul se ocupă cu acțiunile, iar cu caracterele numai în măsura în care le poate deduce din acțiuni. Îl interesează caracterul tot atît de mult ca și pe romancier, dar percepe existența lui numai cînd aceasta iese la suprafață.“ [88]

Este evident, o deosebire de poziție față de realitate, aceeași care se poate stabili între cronicarii memorialiști (Costin și Neculce) și romancier, între „eu spun adevărul“ și „nu atîta cursul istoriii în minte mi-au fost“. Fan-

[86] Tzvetan Todorov, *Poetica*, București, 1975, p. 51.
[87] *Ibidem*, p. 52.
[88] E. M. Forster, *Aspecte ale romanului*, București, 1968, p. 51.

tast, Cantemir nu are nevoie de martorii realității, îi „ucide", în timp ce Costin îi invocă : „au rămas oameni de poveste". Romanul primește atestat de fictivitate și prin faptul că autorul își ascunde numele pe copertă, însă foarte transparent. Orgolios în puternica lui individualitate, autorul n-ar fi rezistat nici măcar unui anonimat temporar. De remarcat faptul că numele de pe copertă, pseudonim, sau numai ascuns în cifre, nu se confundă cu personajul fictiv care îl reprezintă în operă, personaj care are un nume : „Pactul autobiografic" [89], manieră de afirmare a identității autor—narator—personaj poate fi explicit, sau implicit. Tendința alegorizantă îi impune lui Cantemir a doua soluție. O dată, *vis-à-vis* de cititor, în prefață, autorul se declară povestitor, completînd la „scară" identificarea cu Inorogul. Autorul devine model pentru personaj, însă cu „erori și deformări" [90], la Cantemir vizînd perfecțiunea. Se relevă, totodată, pluralitatea eului cantemirian. Repetînd mai multe situații ale romanului autobiografic, elaborarea unui „mit personal", opera lui Cantemir trezește și întreține interesul ca fantezie. „Spațiul autobiografic" creat, conține un „adevăr personal, individual", intim, al autorului, ceea ce impune o lectură adecvată „proiectului autobiografic". Cum ar conclude Ph. Lejeune, „cititorul este astfel invitat să citească romanele nu numai ca *ficțiuni* trimițînd la un adevăr al naturii umane, ci, de asemenea, ca *fantasme* revelatorii ale unui individ. Eu voi numi această formă indirectă a pactului autobiografic, *pactul fantasmatic*. Dacă ipocrizia este un omagiu pe care viciul îl aduce virtuții, aceste judecăți sînt în realitate un oma-

[89] Philippe Lejeune, *Le pacte autobiographique*, în *Poétique*, 14, 1973, p. 147.

[90] *Idem*, p. 158.

giu pe care romanul îl aduce autobiografiei." [91] *Istoria ieroglifică* intră în categoria romanelor autobiografice care au condus la această concluzie. Fără scrupulul modestiei, Cantemir recreează în fantasma imaculată a Inorogului dublul său ideal, relevînd involuntar aspirațiile intime refulate, imposibil de realizat în afara spațiului autobiografic literar supus „pactului fantasmatic". În termenii superlativelor, se schițează o autobiografie spirituală captivantă care diminuează interesul pentru autobiografia evenimențială, în linii mari reală, a prăbușirii și ridicării Inorogului. Eul se relevă pe „calea regală" a simbolurilor și alegoriei, cu o neglijență studiată propunîndu-se, automorfic, termen de comparație și model.

Constrîns să citească în registru autobiografic, cititorul constată că nu numai identitatea mai sus amintită, dar și condiția povestirii în *Istoria ieroglifică* este aceea propusă prin definiția autobiografiei ca „povestire retrospectivă în proză pe care o persoană reală o face despre propria existență, cînd ea pune accent pe viața sa individuală, în special pe istoria personalității sale" [92], sau pe un *fragment din istoria personalității sale*, am spune noi, foarte dens ca aventură. Există în romanul lui Cantemir și date asupra prezentului contemporan redactării, nu printr-o eroare de reconstituire, ci pentru că imaginea retrospectivă este foarte recentă. Subiectul vieții Inorogului nu numai că nu respinge aceste date, dar n-ar putea fi înțeles fără cadrul lor dramatic, perfect proporționat cu viața individuală. Cadrul revelator al experienței individuale necesar și autobiografiei medievale este numit de Paul Zumthor „cadraj evenimențial" [93]. În con-

---

[91], [92] *Idem*, p. 159, 138.

[93] P. Zumthor, *op. cit.*, p. 166, „Autobiographie au Moyen Age ?"

fesiunea lui Abélard, *Historia calamitatum*, sau *Abelardi amicum suum consolatoria* [94], deşi autorul se concentrează exclusiv asupra sinelui, încercînd să se alinieze unor mari modele umane, printr-o adevărată risipă de comparaţii, pătrund totuşi elemente ale cadrului vieţii individului.

Identitatea naratorului cu personajul subiect principal nu este exprimată în textul *Istoriei ieroglifice* la persoana întîi, decît în confesiunea *citată* a Inorogului către Şoim introdusă ca „discurs direct" al unui *eu* povestitor, pentru relatarea unei situaţii personale într-un context dat. Este un episod retardant în acţiunea romanului, însă rememorarea trecutului facilitează înţelegerea relaţiilor prezente, de conflict între personaje, un *regressus* spre cauze. *Personaj focal*, mai ales în a doua parte a romanului, Inorogul orientează perspectiva narativă, nu numai întru cît s-ar vorbi despre el, ci fiind prezent în acţiune. Iar acţiunea e o prelucrare literară favorabilă a experienţei scriitorului. Persoana gramaticală nu induce în eroare asupra autobiografiei. A vorbi despre sine la persoana a treia, ca despre un altul „poate să implice fie *un imens orgoliu*, fie o anumită formă de umilitate" [95]. Personalitatea şi momentul literaturii europene exclud cea din urmă explicaţie pentru dedublarea din romanul cantemirian. Traducînd un aspect al interiorităţii sale, scriitorul îşi ia în acelaşi timp distanţa privirii istorice, sporind şansele obiectivării. Persoana a treia

[94] Evelyn Birge Vitz, *Type et individu dans l'„autobiographie" médievale. Etude d'„Historia Calamitatum"*, în *Poétique*, 24, 1975.

[95] *Idem*, p. 139—140. În paranteza primei explicaţii se citează cazul *Comentariilor* lui Cezar, iar pentru a doua se trimite la autobiografia medievală în care scriitorul se declară „servitorul lui Dumnezeu".

nu-și păstrează unicitatea pe toată întinderea romanului. În povestire se inserează dialogul și intervenții retorice rostite la persoana întîi, închipuind o înscenare dramatică. Întîlnim în *Istoria ieroglifică* fragmente dialogate teatral, unde *eu* se adresează lui *tu*, acesta la rîndul lui dă replica introducîndu-se cu *eu* și așa mai departe. Renunțarea la narațiune se face în favoarea spectacolului regizat și a personajelor care par să-și asume *discursul intercalat* în stil direct. Naratorul nu dispare însă cu totul, își asumă rolul de a prezenta cititorului personajele discursive mereu în alte formule, surprinzător de variate, fără ca soborul să aibă știință de prezența lui. În complicitate cu cititorul, naratorul practică un comeraj al participantului la adunare fără să ia cuvîntul, avînd numai rol de a descrie cît mai lapidar și comic pe cel ce intră în scenă. Pe durata debitării discursului e observator, iar după, comentator al efectului asupra auditoriului. Glosarea spontan diferită a ceea ce se vede și se aude în înscenare se transmite pe o undă secretă ce pleacă cu șoapta naratorului spre urechea cititorului. Naratorul e cel care *vede*, cuvîntul lui e rostit în surdină. Intruziune perfidă. I se lasă totuși cititorului o relativă libertate de a deduce din discursuri identitatea spirituală și sufletească a vocilor în dispută. Ironic, autorul atribuie fiecărui personaj un discurs „croit" pe măsura minții sale și apoi se amuză ca un înstrăinat de propriul text lăsat în circulație autonomă. Caz tipic de transfer alegoric de la autor la personaj, procedeu transmis literaturii românești din secolul al XVIII-lea de romanul antic, prin intermediar medieval.

Dedublat în biograf al Inorogului, într-o lume-cadru, D. Cantemir concepe *Istoria ieroglifică* în termenii unei autobiografii polemice, o apărare de învinuiri nedrepte. Se justifică acuzînd sistemul politic și social contem-

poran, puținele lui instituții și oamenii slujitori ai lui „Filohrisos", pescuitori în apele tulburate din marginea „Cetății Epithimiiei". Înainte de orice, acuză tiranica dominație a Corbului, cauza crizei sale morale și biciul coșmarului groaznic trăit de personajele dependente de puterea lui. Totul seamănă a explicație pentru propria opoziție pusă sub semnul firescului, într-un clar raport cauzal : tirania-cauză, opoziția-efect. Conflictul devine solubil numai prin renunțările, îndelung tergiversate, ale Corbului în favoarea Inorogului. Acesta este și scopul ultim al romanului autobiografic cantemirian, „opera cheie" a creației sale, cea mai palpitantă aventură spirituală și estetică a literaturii române de pînă la Heliade Rădulescu.

BCU IASI/CENTRAL UNIVERSITY LIBRARY

BCU IASI/CENTRAL UNIVERSITY LIBRARY

De la satiră la anamorfoză

„...Obiciuită ieste minciuna haina adevărului a fura... Dară lin suflînd austrul adeverinții și într-o parte dînd poalele hainei adevărului, grozavă goliciunea minciunii descoperindu-să să arată."

„...ce duhul, cît de sărac și slobod, decît împăratul de poftă robit mai bogat ieste, și robul drept decît tiranul strîmb mai tare ieste, că cela în trup, iară cesta în suflet biruiește."

„Și aşé vede-să, o prietenilor, că depărtarea locurilor și lipsa lucrurilor cari într-acel loc, măcar că multe, iară aiurea prea puține, aflîndu-să și audzirea lor minunată și vederea ciudată li să pare."

„Cu ochiul sufletului ca cum ar fi vădzîndu-le."

(Dimitrie Cantemir. **Istoria ieroglifică.**)

BCU IASI/CENTRAL LIBRARY

1. „Dizarmonia" Inorogului cu lumea. 2. Idei iluministe. 3. Ironia și eroicomicul. 4. Masca și sufletul. 5. Imaginarul și Eros, în fine! 6. Artificii manieriste: cetatea imaginară, statuia automată, fantasticul natural, exoticul alegoric. 7. Viziunea anamorfotică și „ochiul sufletului"

1. Orice operă literară are și o motivație psihologică înțeleasă, pe de o parte, ca venind din constantele de structură a tipului uman pe care îl reprezintă scriitorul, pe de altă parte, ca determinare psihică a „momentului" procesului de creație, stimulentul imediat al imaginației, „motorul" ei. Ca proiectare a universului psihic al autorului, romanul devine „o carte care povestește nu numai o istorie, ci istoria cărții însăși"[1], procesul ei de constituire. Psihologia creației exprimă un raport al creatorului cu lumea, de cele mai multe ori un conflict, o luptă, care determină viziunea, punctul de vedere. „Gîlceavă" a Inorogului cu lumea, *Istoria ieroglifică* dobîndește caracterul unui „recital" al naratorului, semnificativ în măsura în care schițează portretul propriilor neliniști sufletești, unele de fond permanent, altele provocate de evenimente ce i-au incidentat biografia. Realitatea care l-a nemulțumit, excluzîndu-l din ordinea social-politică hotărîtă de Corb, este înlocuită cu o alta, plăzmuită în „imperiul imaginarului", o lume a spiritului dominată de Inorog și,

[1] Oswald Ducrot, Tzvetan Todorov, *Dictionnaire encyclopédique des sciences du langage*, Paris, 1972, p. 401.

în ordinea căreia Corbul nu este capabil să se integreze. Talentul și fantezia, activate de dorință, descompun, răstoarnă și recompun. Scriitorul care încercase în mai multe rînduri să-și facă „chip" nobiliar cu genealogii epatante, folositoare în practica socială, se respectă mai mult în romane, regăsindu-și veritabila noblețe în unicitatea spiritului. De aici „chipul" ultim al Inorogului, simbol și ideal noocratic de pură valabilitate literară.

În romanul lui Cantemir, toată experiența existențială este restructurată cu intenție satirică. Dezgolirea esenței vicioase a lumii pretins virtuoase nu este decît efectul literar al alegoriei, fapta unui „diavol șchiop", în aparență mai puțin violent în „descoperiri", căci *„lin* suflînd austrul *adeverinței"* îndepărtează haina înșelătoare. Eruditul povestitor dezleagă „vîntul" dezvăluirii pentru că el intrase într-o radicală contradicție cu realitatea, contradicție ce nu se putea rezolva în favoarea subiectivității lui extreme, decît în zona imaginarului, într-o lume construită cu instrumentele literaturii. Satira se implica unei asemenea construcții ca element obligatoriu, rezultat din conflictul creat. „Indignarea pasionată", expresie a temperamentului, rămîne formula opoziției lui Cantemir, așa cum „amărăciunea rece" îl caracteriza pe Eminescu, ambele poziții fiind teoretic cuprinse într-o generalizare hegeliană obținută din cunoașterea clasicului spirit satiric. Oricum, specia presupune, prin definiție, o condiționare psihică de opoziție: „Nerezolvarea acestei opoziții, dura dizarmonie în care rămîn interiorul și exteriorul constituie ceea ce este prozaic în acest raport al celor două laturi. Un spirit nobil [...], căruia îi rămîne interzisă realizarea aspirațiilor conștiinței sale într-o lume a viciului și a prostiei, se întoarce, cu indignare pasionată sau cu ironie fină și cu amărăciune rece, împotriva existenței pe care o are în fața sa, este supărat

sau își bate joc de lumea care contrazice direct ideea sa de virtute și adevăr. Genul de artă care îmbracă această formă a opoziției care izbucnește între subiectivitatea finită și realitatea exterioară degenerată este *satira*." [2] Dacă luăm în considerație dezacordul creat de ponderea subiectivului și ruptura dramatic declarată, am putea afirma că, asemenea lui Caragiale, Cantemir avea vocația satirei. Nu numai momentul nu i-a îngăduit să facă o mare literatură, dar și inaptitudinea de a se obiectiva în permanență. Exacerbata lui subiectivitate nu i-a lăsat libertatea, degajarea lui Caragiale sau, în alt sens, a lui Eminescu „de a scoate din ceea ce a trăit el, ceea ce e al tuturor". Vocația, incomplet realizată din motive temperamentale, se transmite fiului, Antioh, considerat fondator al speciei în literatura rusă.

Istoria ieroglifică aduce în aria literaturii autobiografia psihologiei frustratului. Prințul enciclopedismului, mai degrabă decît al istoriei, nerealizat în marile lui aspirații politice, își biciuiește inteligența și fantezia punîndu-le la carul artei. Se sugestionează în ideea autoperfecțiunii și începe lupta cu adversarii în terenul său, unde victimele cad intelectual și moral într-o cumplită inferioritate și unde nu există virtual decît un singur deznodămînt, izbînda Inorogului. Aici se pot afla, *in nuce* personalitatea și aspirațiile lui Cantemir. O mare înfrîngere i-a suscitat ingeniozitatea în căutarea dreptății, biruitoare în frazele de *happy end* ale romanului gîndit ca o replică la agresiunea mediocrității față de omul superior, purtător de valori. Ceea ce nu falsifică Dimitrie Cantemir e tabla valorilor morale fixate de înțelepciunea umanității. Rememorarea lor, în raport cu societatea care l-a refuzat și care e refuzată denigrator, asigură durabilitatea ope-

[2] Hegel, *Prelegeri de estetică*, București, 1966, I, p. 322.

rei. Concretul istoric este ridicat din acest punct de vedere, la treapta unor incontestabile realităţi general umane, chiar dacă e luminată numai acea faţă a naturii sale pe care omul luptă să şi-o ascundă. Or, şi prin reducere la termenii negaţiei, explorînd o zonă secretă, lecţia morală îşi realizează, cu atît mai mult, scopul intenţionat sau nu de scriitor.

Ca să aibă dreptul la o interpretare satirică a realităţii, naratorul propune un ritual de purificare, presupus de noi ca împlinit. Altfel n-ar fi fost posibilă formula idealităţii judecătorului lumii : „(că dreptul giudecătoriu întîi pre sine de drept, apoi pre altul de strîmb giudecă, şi întîi ascunsul inimii sale de făţărnicie curăţéşte, apoi pre altul... osîndéşte)“ (I, p. 43). Satiricul îşi ia puteri de semizeu sub alba înfăţişare a licornei. Conştiinţa de sine se realizează în hiperbolă, printr-o abstractă perfecţiune, care ţine parcă de modelul satiricilor latini (Persius, Juvenal). Numai o privire panoramică asupra textului poate să distingă sensul general al satirei şi tăria formulărilor de pamflet iluminist. Cantemir nu e un blazat, filosofia lui morală e mereu acţiunea pozitivă, politică sau culturală. Lucidul priveşte lumea cu ochi enormi şi pătrunzători spre subteranele mişcări ale sistemului politic sud-est european, pentru că nu se mai îndoieşte nimeni de faptul că observaţia cantemiriană păşeşte, curioasă şi avizată, peste graniţele româneşti de la sud. Satira acţiunii umane, în amănunt, se subsumează sistemului, roţile mici sînt angrenate în mişcarea roţii mari, victime vinovate mişcate pînă la dezagregare morală. Scopul scriitorului, din acest unghi privind opera, se bifurcă în mărunta răzbunare care îl „răcoreşte“ şi marea descoperire care îl transformă în profetul apropiatei prăbuşiri a Cetăţii Epithimiei şi a „boadzii Pleonexiii“.

De aici, încordarea îngîndurată a beizadelei Dimitrie asupra stării morale a vieții publice și individuale reflectată, cu literare exagerări, în *Istoria ieroglifică*. Tipul satirei alegorice în care se integrează romanul nu este acela al *Scrisorilor persane*, cu personaje care *descriu* în epistole realități din lumea civilizată franceză, mimînd uimirea lor de orientali veniți din afara acestor realități. Similitudini, cu explicația într-o spiritualitate comună, cum s-a afirmat, se pot stabili cu maniera satirică a lui Swift, comună fiind implicarea satirei în *acțiunea* personajelor și, numai în al doilea rînd întărită descriptiv, sau prin cugetările scriitorului.

2. Cantemir contesta, în termenii criticismului iluminist, concentrarea absurdă și confuză a puterii, de tip oriental, într-o tiranie irațională a centrului lăcomiei, în afara spațiului național, dar nu fără reflexe în interiorul lui, unde degradarea și disoluția morală succede necesar expansiunii unor moravuri străine. „Dreapta socoteală" (cu semnificația de *rațiune* la Cantemir), apanajul unui număr restrîns de personaje (Inorog, Șoim, Lup, Brehnace, Liliac), ne apare ca un narval care înoată clarvăzător într-o mare de intrigi, fanatisme, corupție și prostie. Pe valurile unei lumi plină de primejdii, Inorogul „singur cîrmaci" al „vasului voii sale" se conduce după lumina rațiunii dominante spre limanul salvării. Se poate bănui în filosofia morală a lui Cantemir o influență sociniană [3], știind că în *Divanul* a preluat orientări [4], și

[3] P. Hazard, *Criza conștiinței europene*, București, 1973, p. 93. Nonconformismul și spiritul critic al socinienilor este luat în considerație ca o premisă a gîndirii iluministe europene.

[4] Dan Bădărău, *Filozofia lui Dimitrie Cantemir*, București, 1964, p. 122.

chiar textual, din cartea ereticului polonez Andrei Wissowatius, *Stimuli virtutum, fraena peccatorum*[5], iar *Istoria ieroglifică* urmează cronologic *Divanului.*

O primă poziție iluministă este a celui ce s-a proclamat independent rațional, „vitează inimă", „nebiruit suflet", chemat să influențeze prin cuvînt, apostol al unui ideal uman. *Ginditorul liber al epocii luminilor* capătă treptat personalitate. În condițiile nostalgiei după libertate spirituală și sufletească, rîvnind ca „în adăpostul odihnii vasul inimii" Inorogului să ducă, povestitorul își alege personajul vrednic să susțină ideea autonomiei omului care își asumă răspunderea propriei sale dimensiuni umane. Liliacul se înfățișează în „theatrul lumii" ca reprezentant al acestei idei, într-un discurs al cărui tîlc poate fi *sapere aude,* îndemn pentru cîștigarea libertății. „Limpede limba" însemna de fapt claritatea gîndirii desfășurate în discursul fictiv, constituit consolator în jurul unei suite de aforisme antinomice : „ce duhul, cît de *sărac* și *slobod,* decît *împăratul de poftă robit* mai bogat ieste, și *robul drept* decît *tiranul strîmb* mai tare ieste, că acela în *trup,* iară cesta în *suflet* biruiește" (I, p. 200, s.n.). Reminiscențe din disputa *Divanului!* Interpelarea Liliacului către adunare țintuiește opoziția „dreaptă stăpînie" — „cumplită tiranie", iar pledoaria, deschisă cu formula de tribună revoluționară : „Fie lăudată dreptatea", apărînd *libertatea naturală,* este un rousseauism *avant la lettre.* Angajat în dialog cu Moimîța, care îi cere să opteze pentru așezarea într-una dintre cele patru

[5] P. Vaida, *Dimitrie Cantemir și umanismul,* București, 1972, p. 56 și urm. Pe urmele afirmației făcute de G. Sion, adîncită de P. P. Panaitescu și D. Bădărău, P. Vaida identifică textul preluat de Cantemir.

stihii, Liliacul se declară *om liber al universului*[6]: „(*Voia slobodă* nu celor slobodzi, ce celor opriți să dă. Așișderea, lucrul alcătuit din stihii, muritorii precum a lua, așé a și da pot. Iară stihiia hirișă, nu numai muritoriul, ce așéși și nemuritoriul cui va a o da, până acmu nu s-au văzut.). De care lucru, darul carile nici a-l lua, nici a-l da puteți, fie, na, ia, cuvintele poruncitoare în zadar nu vă cheltuiți. Căci eu locul pre carile firea dinceput mi l-au dăruit, nu numai voi, ce nici singură ea a mi-l lua nu poate (că firea în zădar ceva a face nu să ostenéște, nici de lucrul făcut vreodată să căiește). De unde nici de la voi ca lucru de dar nou, sau ca cum o dată oprit, iară acmu slobod mi-ar fi îl cunosc.".. „*In toată lumea* și în tot locul *lăcașul* mieu gata și fără prepus *ieste* (că precum péștele în mare, așé înțeleptul în lume nici moșie, nici înstreinare are)..." (I, p. 203—204.) În fronda orgolioasă la persecuție se fac declarații surprinzător de coincidente cu fraza voltairiană de genul: „Tout homme est libre de se choisir une patrie". „În toată lumea" poate fi înțeles ca un Cosmopolis al sud-est europeanului, nu mai puțin experimentat în călătorii decît Voltaire.

Concentric, în contextul revoltei albinelor se susține o altă serie de probleme demne să participe la fundamentarea ideologiei luminilor europene de cea mai radicală coloratură. Parabola organizării albinelor, întîlnită și la Ureche, este invocată, evident, drept model și replică pozitivă la monarhia abuzivă.[7] Într-un limbaj foarte ase-

[6] Se profesează o concepție cosmopolită, caracteristică ideologiei luminilor. Cf. D. Popovici, *Studii literare*, I, Cluj, 1972, p. 62.

[7] Guy de Tervarent, *Attributs et symboles dans l'art profane* Genève, 1959, col. 1, indică semnificația alegorică a albinei de la antichitate pînă la Renaștere. Cel mai vechi sens este blîn-

mănător, vor propune schimbări de organizare personajele luminate ale *Ţiganiadei*. Fără intenţia unei antologii de texte iluministe, citarea devine, pe lîngă necesitate în argumentarea imediată a ideii, o contribuţie „palpabilă" la configurarea unei doctrine preiluministe, rămasă necunoscută sintezelor europene asupra criticismului literar al veacului al XVIII-lea în această parte a continentului. *Profilul monarhului blînd şi luminat* prinde contur în imaginaţia albinelor înfuriate care, deşi nevoitoare la „chivernisala de obşte", nu sînt chemate la adunarea electorală. Indignarea colectivă se transformă în ameninţare cu revolta. Ciacalul povesteşte că a auzit în „vîziiala" unei prisăci vorovindu-se în numele *dreptăţii* şi *egalităţii* : „Precum noi împărat, monarh şi stăpînitoriu, aftocrator să fim avînd, nu numai noi ştim, ce toată lumea mărturisêşte şi matca care ne chivernisêşte, ne porunceşte, ne stăpinêşte şi ne otcîrmuieşte, din toată dihaniia cunoscută şi aleasă ieste (că sămnul a *monarhului adevărat* acesta ieste, ca nici cu acul să împungă, nici cu dinţii să muşce, nici cu unghele să rumpă, ce în greşiţi iertare, în rîi pedepsire, în supuşi milă, în streini dreptate şi în hotarîle monarhiii sale contenire să aréte), / carile toate în monarhul, matca şi mamca noastră deplin să cuprind. Aceasta, dară, într-acesta chip fiind, oare cu ce socoteală pănă acmu, iată, de doaî ori, în doaî locuri zburătoarele şi tîrîietoarele toate adunîndu-să, spre întărirea monarhiii Vulturului şi a Leului de la toţi hirograf

---

deţea în guvernare. Pentru Horapollom, albina reprezenta poporul care asculta de rege, reluată de Valerianus cu adaosul : „Regelui albinelor, sau îi lipseşte acul, sau nu se serveşte deloc de el". Căci aceasta este virtutea principală a unui rege, ca în cursul vieţii să facă aşa încît să se simtă mai puţin acul decît mierea. Ideea, circulată în istoriografia medievală a intrat între figurile metaforice ale cronicarilor moldoveni.

a lua să nevoiesc. Aşijderea, precum zburătoarele epitrop Corbul, iară în patru picioarele Strutocamila s-au ales. Şi una cătră alta cu prepuse cuvinte dzicea : Oare pre noi la adunare cum nu ne-au chemat ? Au în sama zburătoarelor nu ne-au băgat ? Au căci micşorimea statului nostru căutînd, nevoinţa, *agonisita şi chivernisala de obşte carca facem* a cunoaşte s-au lenevit ? Ce de vréme ce ieste aşé, *de sintem şi noi zburătoare supt soare, pre toţi a cunoaşte să-i facem* (că albina sămînţa şi sulița, miierea şi fiiere tot într-un pîntece poartă, şi precum *toate politiile nu staturi înalte* şi pîntece lăsate, *ce omoni nedespărţită şi minte ispitită şi ascuţită caută.* (s.n.)" (I, p. 216—217.) De remarcat poziţia parantetică a definiţiei „monarhului adevărat", deci cu regim de „sentenţie" [8], ca şi concepţia pre-rousseauistă asupra rolului social al poporului producător de bunuri materiale [9].

Îndemnul la răzvrătire, demn de pana unui romantic, răsună în vocabularul unui radicalism sentenţios, extrem şi ardent : „Sculaţi, fraţi, între sine dzisără, şi oriunde acéle adunări vom putea afla, acolea a noastră elefterie a cunoaşte / şi să le facem, ca altădată să priceapă (că nu toată pasirea zburătoare să mănîncă, nici tot marile pre cel mai mic stăpînéşte, nici toată pofta din părére născută să plinéşte)". ...tot într-un suflet şi într-o inimă sculîndu-să şi mai mult cu focul inimii decît cu aripile zburînd şi ducîndu-să, ..." (I, p. 244). Finalizarea mîniei este previzibilă. Convergentă în idee şi atitudine se anunţă răscoala din cetatea Deltii, semn al consecvenţei gînditorului iluminist cu temperament de răzvrătit romantic.

---

[8] Imaginea suveranului ideal se descoperă în evocarea Monocheroleopardului, *Istoria ieroglifică*, II, p. 46.

[9] J.-J. Rousseau, *Discurs asupra originii şi fundamentelor inegalităţii între oameni*, Bucureşti, 1958.

O catilinară lipsită de echivoc se revarsă în pagina romanului, conturînd natura problematică a autorului, anticipînd parcă tiradele lui Toma Nour : „Pănă cînd, fraţilor, stinca piatră sacă şi plopul, chiparisul şi platanul, copaci fără roadă, în capul nostru suindu-să, pe spate-ne urcîndu-să, vîrvurile şi créştetele ne vor acoperi ? Şi pănă cînd ei înălţindu-să şi mărindu-să, ca cum în vreo samă ne-ar fi, ne vor ocărî şi batgiocuri ? (Că certarea cu toiege într-ascuns decît ocara şi batgiocura în arătare mai de suferit ieste.) De care lucru cu toţii într-un gînd şi într-o inimă a ne împreuna cu mic şi cu mare, într-un cuvînt şi într-un giurămînt a ne lega trebuie şi lucru carile altădată în politiia noastră nu s-au mai vădzut să facem, adecă cu a noastră răsturnare a mîndrilor şi trufaşilor cea desăvîrşit prăpădire şi răszipire să aducem.“ (I, p. 226—227.) Şi strigarea nemulţumirii celor mulţi şi nerecunoscuţi se desfăşoară mai departe în acelaşi vocabular profetic revoluţionar.

În paleta critică a lui Cantemir, dominanţa revine *satirei tiraniei,* perfect integrată în dinamica ideilor profesate de-a lungul romanului. Operînd aici cu un sporit elan criticist, gînditorul pare să coboare prea adesea la persoana tiranului Corb, unul dintre *infami,* alături de Hameleon. Acţiunea tiranului, ca rău moral radical, ruinează parcă însuşi fundamentul moral al maximelor. *Sic volo, sic iubeo,* pronunţat repetat de Corbul *Istoriei ieroglifice* absoarbe în mod absurd efectul practic al moralei, lăsîndu-i scriitorului gustul amar al neputinţei teoriei. Totuşi, spada cuvîntului se opune religiei puterii tiranice valabilă pentru mulţime, nu şi pentru spiritul liber al filosofului judecător. Satira e mînuită cu sarcasmul mîniei antidespotice de factură cărturărească. Alegoria pune şi mai mult în evidenţă naturalismul figurii

principelui machiavelic cu o aversiune de violență egală manifestului *Antimachiavelli*, scris de pe poziția monarhului luminat, la începutul secolului al XVIII-lea, de Frederic al II-lea al Prusiei, cu avîntul vîrstei de douăzeci și șapte de ani [10]. Exagerarea negativistă a lui Cantemir nu numai că nu iese din limitele veridicității istorice, dar nu atinge proporțiile „monstruozității psihologice" din „compoziția" literară a secretarului florentin, deși își îmbracă personajul în nefastul *nigredo* al păcatului, răului și morții. Corbul imaginat de scriitorul român, lipsit de luciditatea și capacitatea enciclopedică a „creaturii" machiavelice, nu reprezintă decît o treaptă spre „paradigma clasică a tiranului care subordonează ideii de *putere* tot omenescul din el și experiența, pînă la punctul de a deveni paradoxal" [11]. În romanul lui Cantemir se ciocnesc două obsesii : aceea a Inorogului, complexat de oprimarea tiranică și obstinația Corbului de a-l capta, ca pe o forță amenințătoare prin puterea ei unică. Teoretic, forțele sînt inegale, prin irepetabil, autoritatea spirituală a Inorogului ține de absolut și etern, în timp ce autoritatea politică a Corbului, investit temporar cu prerogativele puterii, aparține istoriei. De aici necomplexarea Inorogului în a comite cu seninătate *hybrisul*, fără să primească o pedeapsă capitală, superioritatea lui fiind o realitate și nu o impresie subiectivă.

Identificat cu personajul sublim, autorul nu se poate sustrage tentației de augmentare a realității ridicată la proporțiile terifiantului. Voința Corbului determină cauzal voința și psihologia celorlalți. Se instalează o atmosferă tulbure, de teroare și teamă, chiar din primele pa-

[10] Salvatore Battaglia, *Mitografia personajului*, București, 1976, p. 105.

[11] *Idem*, p. 93.

gini ale romanului, în care se povestește lansarea poruncii la adunare „și celuia ce cît de puțin în ceva împotrivire ar arăta, plata cu pedeapsa morții și cu prada casii i să punea“ (I, p. 35). Hiperbola sugerează o atmosferă de spaimă crepusculară, resimțită ca un reflex al puterii autorului de a absorbi tot răul lumii, voind să-l sfîșie prin exagerare. Starea limită, paroxistică, antrenează pînă aproape de personificare elementele mediului natural, invocate în cuvinte de o asprime studiată. Omul se reduce, nu numai prin mască, dar și prin importanță în context, la un executant mărunt, cu personalitatea complet anulată. Asaltul poruncii este fabulos, cu o influență stranie asupra cititorului atras să participe la impresia sonoră de care se pătrunde urechea văzduhului și, deopotrivă, la convertirea sonorului în fapt de psihoză colectivă. Eliminînd exagerarea, extragem tabloul expresiv creionat al psihologiei de epocă în Moldova cantemiriană, nediferențiată de cea din Muntenia și din tot spațiul balcanic. Respirația zgomotoasă și largă a povestitorului are nevoie de spații largi, înalte și adînci în care să-și piardă elanurile : „Toate văile adînci de tari strigări tare se răzsuna, / toate a munților înalte vîrvuri de iuți chiote și groase huiete în clipă să covîrșiia / și toți cîmpii pustii și necălcați de groaznice strigări / și de fricoase lăudări / să împlea. Nu era dară, nici să putea afla uréche în văzduh și pre pămînt carea de strașnic sunetul veștii și de groznic cuvîntul poruncăi aceștiia să nu să sfredelească ; nu era, nici să afla într-acéste doaî stihii dihanie, carea de vîrtutea și putérea învățăturii aceștiia cu mare frică, cu neîncetat tremur și cu nespusă groază să nu să clătească (că cu cît véstea / oțărîtă mai de năprasnă vine, cu atîta mai mare tulburare și grijă scornéște). De care lucru într-alt chip a fi nu putu, fără

numai cu toatele deodată, cu cuvîntul, porunca cu fapta pliniră şi la locul însămnat şi sorocul pus să găsiră." (I, p. 35—36.)

Satira tiraniei voalate în „ipocrisiia cuvîntului" şi în „ipocrisiia dreptăţii", în urice şi hrisoave fictive, declarînd suspect de zgomotos şi afectiv unirea între ţările române, vizează voinţa Corbului de a înşela prin împrumutarea unei poze de moralist, descoperită de autor ca improprie. Scopul era o temporară captare a încrederii şi extinderii puterii, de vreme ce, în pontul întîi al înţelegerii finale a adunării, despotul îşi asumă dreptul de viaţă şi de moarte asupra supuşilor : „a lega şi a dezlega, a omorî şi a ierta" să poată. (I, p. 241.) Inorogul acuză tendinţa expansiunii prin aripile împrumutate Struto-camilei. Corbul dispreţuieşte mulţimea şi interzice amestecul filosofului Lup, îl izolează în singurătate absolută, decretînd valabilitatea indiscutabilă a propriei doctrine : „Siloghismul Corbului făcut în *barbara,* în véci neclătit şi nedieresit să rămîie. Aşidjerea, falnică filosofia Lupului în şcoala dobitoacelor să nu se profesască, nici ale lui tîlcuiri şi exighises să să citească, în ce locul filosofiii cîneşti de batgiocură să să aibă." *(Ibidem)* Diogenele moldav era o invenţie a lui Cantemir, menită să servească ideea opoziţiei despot—înţelept, recunoscută ca *topos* al filosofiei sociale a luminilor. Este uşor melancolic Inorogul, atunci cînd filosofează împreună cu Şoimul, „rost către rost", asupra celor „politiceşti" şi umane. În dialogul lor, banchet platonician al gîndirii bărbăteşti, se regăsesc constante ale concepţiei iluministe despre limitarea puterii legilor şi acţiunii adevărului şi dreptăţii, într-o societate condusă de voinţa autocratică, surdă la sfatul înţelepţilor. Asistăm la unul dintre momentele de obiectivare a autorului, dacă obiectivare se poate numi şi speculaţia filosofică de valabilitate generală, ce

pare să fie propulsată de experiența individuală. *Sic volo* primește replica lui *sic cogito* : „Pravila dară stăpînilor asupra supușilor cea mai de temeiu ieste : *Așé voi, așé poruncesc, așé să să facă* (s.a.). Deci oriunde sentența aceasta putére desăvîrșită are, acolo cuvîntul adevărat și sfatul cu cale loc nu are, ce precum vor unii să dzică (ispita până în de trii ori ieste a înțelepților, iară acéiași nepărăsit a ispiti, a nebunilor). De care lucru, o dată, de da-ori sau de trii ori și tu ispitéște și vedzi de vor ieși poftele strîmbe după dzisele drepte și de ieste uréche destupată spre ascultarea cuvîntului drept, cunoaște (că uréchea astupată leacu îi ieste ca cu ce ar fi astupată să să scoață, iară căriia organul audzirii ieste betejit și de tot surdu, nici leacul pre lesne, nici trăsnetul tunului, nici buhnetul dobelor spre simțire a o aduce pot). După aceasta a ști ți să / cade, o, priietine, că ispita înțeleptască ieste și să face cînd oarecare nedéjde înainte mărgătoare și une sémne de ieșirea ispitii arătătoare să află." (II, p. 65—66.) Calea înțeleptului, care vrea să supraviețuiască momentului de criză înseamnă deci prudență și prevederea viitorului, opoziție subtilă și renunțare inteligentă, alternativă pentru radicalismul în alte situații propagat.

Complexitatea gîndirii cantemiriene preiluministe își dovedește claritatea de ideal în pamfletul antidespotic, însoțit, ca o necesitate a structurii sale spirituale și a antinomiilor de limbaj, de portretul conducătorului ideal, unanim acceptat. Nu putem elimina din judecata de evaluare amănuntul că Vidra, monarhul repudiat, luase altădată tronul lui Dimitrie Cantemir, iar monarhul luminat era Monocheroleopardalul, tatăl povestitorului, după cum nu putem ignora suprapunerea pe anumite porțiuni a imaginii celor două perioade istorice compuse în memorialul lui Neculce. Tot ce adaugă literatul Cantemir face parte din recuzita exagerării con-

vingătoare și realizării contrastului care îndeamnă cititorul la opțiune fără echivoc. Duioșia evocării domniei Monocheroleopardalului pare amenințată de ridicol, apărîndu-ne ca străină spiritului cantemirian. Realitate literară a textului, influențată evident de stilul caracterizării cronicărești, ea capătă o explicație comună și pentru reeditarea panegiricului în forma amplificată a *Vieții lui Constantin Cantemir*: pioșenia filială pentru omul simplu care a reușit să înfrîngă, cu naturalețe, prejudecata nobiliară a respingerii celui ce nu s-a născut sub blazon. Umbra tatălui era împăcată prin neînțelegerea faptei beizadelei de a o fi reabilitat prin mistificare. Se repetă dealtminteri, încercarea lui Cantemir de a institui un nou statut al vieții sociale, utopice atunci, acoperită de alte blazoane: adevăr, dreptate, bine, spirit, suflet înalt etc., spre „folosul publicăi". O nouă opoziție, de valabilitate europeană, se anunță aici între interesele colectivității și „folosul privat". Nuanța opoziției ține de morala teoretică a iluminiștilor în avangarda cărora se situează Cantemir, un antifeudal statornic, ale cărui convingeri și originalitate în comentarea contradicției mai sus remarcate sînt analizate pertinent și dezvoltat de Petru Vaida[12]. Cu aceeași statornicie de concepție ne întîmpină Cantemir în problema împărțirii societății în trepte, prin măștile alese alegorizînd asociativ cu ierarhia naturală: Vulturul și Leul la o extremă, la cealaltă Gîsca și Oaia. Fără să ofere clare soluții egalitare, de la *Divanul* pînă la *Descrierea Moldovei* atinge critic ierarhizarea socială invers proporțională cu ierarhia spirituală și morală. Dictoane ca acesta: „Că știința înțelepciunii nu în scaunele trufașe și înalte, ce în capetele plecate și învățate lăcuiește", sau: „Că sfatul carile poate da săracul în-

[12] P. Vaida, *op. cit.*, p. 93 și urm.

văţat şi înţelept toţi împăraţii nebuni şi neispitiţi nu-l pot nemeri" se multiplică semnificativ în zeci de variante, încît ideea devine un leitmotiv al filosofiei sociale a principelui luminat, pornit să demistifice conservatorismul feudal ruginit. Contemporanul moldovean al lui Montesquieu afla mijlocul luminării şi cunoaşterii raţionale în învăţătură. Personajele sale se împart în docţi, care au ars multe lumînări aplecaţi asupra cărţii, prin slăbirea „ochiului trupului" ascuţindu-şi „ochiul minţii", şi semidocţii, care şi-au păstrat intacţi „ochii trupului". Sîntem tentaţi să trimitem, în ordinea acestei speculaţii, la sursa lui Cantemir, aflată în *Banchetul* lui Platon.. Autorul *Istoriei ieroglifice* trăia în atmosfera sufletească a propriei superiorităţi, asimilate aurului, sublimată deci, ca şi Socratele platonic. Ironic, Socrate i se adresa inferiorului spiritual, Alcibiade : „Tu-mi dai umbra frumuseţii şi vrei să capeţi de la mine frumuseţi adevărate ! Ţi-ai pus în gînd, cu alte cuvinte, să schimbi aurul meu pe aramă. Ci ai face mai bine, minunate prieten, să bagi de seamă ca nu cumva eu să te păcălesc pe tine cu puţinătatea mea. Poate că *ochiul minţii nu-ncepe a fi pătrunzător decît în clipa cînd porneşte să se-ntunece privirea ochilor trupeşti.* Şi tu eşti departe de aşa ceva." [13] Cantemir plasticizează prin adăugarea atributelor de lumină şi obiect (lumînare, carte), simbol al activităţii cărturăreşti de luminare a minţii. Animalele *Istoriei ieroglifice* se acuză repetat de absenţa spiritului : „în capete de hîrtie purtaţi creieri de aramă", sînt ei înşişi enervaţi de goliciunea sufletească şi se autoflagelează cu dispreţ : „în saci de mătasă gunoi scîrnav purtăm", risipesc „undelemnul pizmei şi pojarul răutăţilor". Semn că omul raţional se trezeşte, că se răzvră-

[13] Platon, *Dialoguri*, Bucureşti, 1968, p. 306.

teşte chiar în conştiinţa propriei luminări şi face diferenţa între „creierii de aur“ şi cei de aramă, voind, încă confuz, să iasă de sub tirania jocului orb de forţe sociale. „Voia slobodă“, începe să fie o ispită pentru o colectivitate suprasaturată de prostia Strutocamilei, de tirania Corbului, de intrigile neastîmpărate ale Hameleonului şi lătratul Dulăilor. Corupţia îi separă prin eliminare pe cei buni, un nucleu virtual al viitoarei lumi visate de Cantemir, centru indicat de tropismul celor ce manifestă voinţa expierii, prin renunţare la rău, în finalul romanului. Se poate bănui aici o utopie de tip iluminist, configurată în jurul ideii de fericire umană spre care se aspiră prin „dreaptă judecată“, puritate morală şi cultură. Inorogul şi Şoimul sînt cei dintîi iniţiaţi în ştiinţa semnelor drumului spre „ostroavele fericiţilor“. Dialogul lor conţine enigme legate de un cod al cunoaşterii unor teritorii inaccesibile altora : „Inorogul dzisă : ...«Toată cunoştinţa şi toată ştiinţa din înainte mărgătoarea simţire purcéde. Deci de ai povaţă ca aceasta, bărbătéşte pasă, iară de nu (fără povaţă la ostroavele fericiţilor a mérge părăséşte-te.)»

Şoimul dzisă : „Foarte adeverit să fii că inima bună nedéjde îmi arată şi încă de mult adevărate semne spre această călătorie am cunoscut.“ (II, p. 66.) Cunoaşterea le dă o oarecare libertate individuală, ceea ce le lipseşte cu desăvîrşire celorlalţi, intraţi într-un ritm al ştersei colectivităţi de concepţie orientală, mai precis, coranică. Asprimea şi sacrificiile drumului iniţierii, pentru cei ce nu se sperie de ele, se răscumpără în lumina cunoaşterii, numai lor dăruită. Viziunea fulgurantei lumi utopice este replica ultimă a cărturarului, privitor prin „zarea adevărului“, dată unei societăţi corupte, ameninţată să se năruie prin propria ei nebunie. Vizionarul are intuiţia paroxismului caracteristic sfîrşitului de ev.

3. „Sau, în glumă să grăiesc...". Este o ipoteză de comunicare propusă de Moimîța *Istoriei ieroglifice* într-un moment de criză a dialogului cu nesupusul Liliac și realizată în maniera folclorică a „luării în rîs". Scriitorul însă nu rămîne la această manieră primitivă de delectare spirituală adecvat, cum se vede, unei structuri mentale asemenea, Moimîța. Și *cîntecelul aluziv,* substituit în *Istoria ieroglifică* epitalamului, deși poate trimite la modele literare orientale, se revendică din recuzita comicului ironic de factură folclorică, cu toate elementele clasice mitologizante introduse de Cantemir. Semnificativ, rostirea lui intră în rolul furnicilor, albinelor, broaștelor, măștile anonimilor nuntași, toți oameni de țară. Intrați însă în sfera comicului cantemirian, sublimat, urcăm pe o scară interioară de la satiră la ironia înaltă și coborîm, printr-o degradare a formelor, spre caricatură și aberantă deformare, pînă la grotesc. Un grotesc al înfățișării fizice a măștilor și altul, mai semnificativ, al sufletelor și spiritelor. Climaxul suitor și coborîtor figurează mișcarea psihologiei pasionatului autor, condus de subiectivitatea stăpînă.

O reluare a definițiilor date de Cantemir comediei și ironiei ne lămurește asupra cunoștințelor sale teoretice și deci asupra utilizării studiate a procedeelor literare. Definiția comediei ca : „Figuri, voroave carile scornesc risul și închipuiesc istoriile adevărate" schițează cadrul general de ridiculizare inteligentă la care sînt supuse animalele discursive și sistemul adunărilor elective, unde se discută cu intenția de a hotărî un lucru dinainte hotărît. Se joacă, în prima parte a romanului, un comic dur al inconștienței, întrucît retorii iau totul în serios, neștiind ceea ce știe disprețuitorul Corb, autorul și complicii săi, cititorii.

Ironia se subsumează acestui cadru, contribuind la accentuarea comicului de o anumită factură, izvorît din impulsuri opuse. În definiția de la „scara cuvintelor", Cantemir vizează intenția esențială a ironiei de a exprima contrariul ideii. Ironic este „cuvîntul cu carele lăudăm pe cel de hulă și hulim pe cel de lăudat în șagă". Nedespărțită de inteligența abstractă a principelui, ironia înaltă trădează o specială aptitudine de utilizare a materialului verbal în sensuri simbolice. Limba „brudie" ascultă de bagheta alchimistului ei genial, încît lamentația asupra necizelatei limbi, ca și la Ion Budai-Deleanu, apare ca o simplă afectare. Cea mai teribilă dintre ironiile cărții este aceea care plutește în atmosfera ei. Inorogul enigmatic are capacitatea contemplării ironice a zbaterii din jur, cu gîndul ascuns de a-și rezerva triumful asupra ei. O forță invincibilă, de emanație secretă, constrînge acțiunea spre dominația absolut recunoscută a Inorogului. Poate tocmai unicitatea lui aruncă totul în inferioritate și face imposibil alt deznodămînt, pulverizînd nuanța comică în care ar fi putut denatura subiectivitatea exagerată a naratorului-personaj.

Istoria ieroglifică nu e un roman comic, dar are numeroase scene de comic ironic. A avut sau nu Cantemir maeștri interesează mai puțin, întrucît este foarte evidentă propensiunea nativă, subțiată prin cultură, spre o specie de *moquerie,* nastratinescă uneori. Un Nastratin erudit, însă, elaborează discursul despre cauzele naturale ale prostiei Strutocamilei.

Investitura autoironiei și comentariului ironic al evenimentelor sau discursurilor celorlalți o primește, nu întîmplător, Vulpea. Prin natura ei, Vulpea este un fel de simbol al ironiei insidioase, însăși condiția ei de existență. Absența la una dintre adunări este suplinită printr-o epistolă concepută în partea liminară ca auto-

recomandare laudativă, încărcată de calităţi. Se acordă aparent valoare celui care nu o are, descoperindu-se, intenţionat, exact inexistenţa valorii, cu cît mai mare fusese insistenţa laudei de sine. Vulpea pare să urmeze sfatul Nebuniei, autoarea propriului *Elogiu,* în virtutea dictonului „Dacă nu găseşti pe nimeni să te laude, eşti slobod să te lauzi singur“ [14]. Numai că autorul nu pierde din vedere să prefaţeze, insinuant ironic, asupra nuanţei viclene a autoironiei. Este o manieră caustică (ceea ce n-o salvează de didacticism) de a atrage atenţia ; ceeea ce devine un caracteristic liant între părţile povestirii, şi inserţiile în povestire. În centrul fragmentului decupat stă calamburul de marcă distinct cantemiriană, cu rol concentric în ironie, alături de personajul contrastant cu ceea ce susţine, instrument în realizarea procedeului. Personajul ar vrea să facă credibil sensul *literal* al scrisorii de mărturisire, dar efectul este *literar.* În plăcerea mistificării, manifest teatrală, de astădată, autorul se confundă cu personajul : „Vulpea, carea... pentru slăbiciunea ce i să tîmplase, la adunare să să afle nu putusă (că de multe ori cu preţul boalei statul iertăciunii să cumpără), prin scrisoare *icoana inimii a-şi arăta* (s.n.) şi *măiestriile* a-şi arunca silind, poslanie ca aceasta trimisă, dzicînd : «*Vulturului şi Leului* (s.a.), marilor monarşi, plecăciune şi amînduror stihiilor adunări închinăciune, pravul pragului şi ţărna talpelor voastre Vulpea aduce. Cu plecatele méle slove, în ştire a face îndrăznesc că încă dinceput eu şi pururea cu şuvăite picioare *pre drépte cărări a îmbla deprinsă şi din fire aşé tocmită fiind* (s.n.), însă slăbiciunea carea ticăloşiii méle într-aceasta vreme s-au tîmplat..., la adunarea de obşte a mă afla *şi în faţă nefăţărnicitele méle slujbe* (s.n.) a

[14] Erasmus, *Elogiul Nebuniei,* Bucureşti, 1959, p. 7.

arăta nu putuiu. De care lucru, céle ce într-adevăr audziiu şi spre folosul de obşte a fi le socotiiu, prin slove a le arăta şi prin hîrtie adevărul a vă înştiinţa, boldul a adevăratii şi neimatii méle priinţe mă împunsă şi mă împinsă (că *adevărata dragoste* (s.n.) nu numai cu cuvînt de faţă, ce şi cu scrisoarea de departe chipul a-şi arăta obiciuită ieste).»" (I, p. 209.) Ironistul îndreaptă arătătorul spre anumite expresii în care semnificatul se relevă.

Nu lipsesc cursele întinse cu viclenie altor personaje inconştiente de poziţia intermediară între Vulpe şi ascultător. Îndemnat de Vulpe, Ciacalul iese în „theatrul lumii" pentru a rosti numai un discurs gîndit de ea în forma unui elogiu fals la adresa Vidrei. Ironia se iveşte din viclenirea-vicleanului-de-altul-mai-viclean. Compasiunea autorului pentru Şacal, amestecată cu invocarea unei „ştiute şi la el puteri", nu reuşeşte să fie nici măcar concesivă, e numai hîtră, subliniată cu dictoane în poziţie de paralelism semantic: „Săracul Ciacalul, macar că şi el de viclean ieste lăudat, însă cu bucăţeaoa dulce a Vulpii înghiţi şi undiţa otrăvii amară (căci precum decît dreptul să poate afla altul şi mai drept, aşé şi decît vicleanul ieste altul şi mai viclean). Şi aşé el înşelîndu-să şi de la Vulpe ce va grăi foarte bine învăţîndu-să, în mijlocul theatrului cu mare îndrăzneală ieşi..." (I, p. 61.)

Găsim şi pagini eroi-comice, excepţional realizate ca gen. „Războiul vesel" pornit cu scopuri şi organizare înalte se desfăşoară rizibil şi are rezultate mici. Intenţia parodică este pigmentată cu cel mai bine selectat adagiu horaţian pentru cotarea situaţiei particulare: *parturiunt montes; nascetur ridiculus mus.* Recitind „relatarea" războiului între păsări şi animale, avînd ca adversari mărunţele (şi tocmai de aceea angajate) insecte,

putem afirma, fără riscul exagerării, *că înaintea Țiganiadei, literatura română cunoaște parodia eroicului,* ca erezie literară în descendența comică a cronicii. Mai concentrată și deci mai redusă în proporții, secvența narativă de sine stătătoare, încastrată în marea povestire este egală însă, ca spirit al genului, *Batrahomiomachiei* pseudo-homerice. Satira belicoasei protipendade, închisă conservator într-un ritm vicios de viață feudală, greoaie și ridicol de gratuit infatuată, nu este cu totul estompată de descrierea încărcată de vervă umoristică. Consecvent în concepția socială preiluministă, Cantemir își aliază insectele, folosindu-le, fără a le ridiculiza, în provocarea comicului. Minuscule și iuți, sînt ținte veșnic mișcătoare, atacîndu-și dușmanii, pînă la distrugerea orgoliului, în vîrtejuri halucinante de nevăzute ace veninoase. Eficiența mijloacelor de luptă este invers proporțională cu mărimea trupului, prin care se figurează poziția socială. Scriitorul se amuză întîi cu subțire rîs spiritual, apoi în hohote hilare de uriaș Gulliver, la picioarele căruia se desfășoară miniaturizată la scară proporțională, confruntarea războinică. Onomatopeea, enumerarea, repetiția, hiperbola, antifraza, asonanța etc. contribuie alături de cîteva, fugar recunoscute, structuri narative cronicărești, la închegarea în proză, pe anumite porțiuni ritmată, a *ornitozooentomomachiei* cantemiriene, dezlănțuită, ca orice acțiune războinică, într-o teribilă agitație a verbului.

Propunem lecturii cîteva secvențe, cu surprinderea de a constata că istoria literară a ignorat preeminența, măcar în timp, dacă nu pentru calitatea și extensia textului, față de eroicomicul epopeii transilvănene, fixată, nu fără profit estetic, la cealaltă extremă a epocii luminilor. Dar și calitativ, miniaturala epopee eroicomică, compusă în alfabet hieroglific, este un moment remarcabil prin

originalitatea structurii, expresiei și efectului pe care îl are asupra cititorului. Concentrarea iarăși nu este un defect al textului. În pragul secolului, Cantemir precede și voltaireienele parodii războinice din *La Pucelle d'Orléans* și *Candide*. Voltaire nu cunoscuse însă decît opera orientalistului Cantemir, scriind chiar despre el în *Histoire de Charles XII*. Observăm totuși o evidentă coincidență de spirit și gust. Ambii scriitori, oameni ai secolului rațiunii, încetează să mai admire gloria războinică, războiul este văzut ca o „*bucherie héroïque*“ [15]. Nu de altă părere era principele moldav, forțat să se mai lupte efectiv pentru libertatea țării sale. Întrucît Cantemir e primul și, pentru multă vreme, singurul nostru scriitor cu o reală carieră europeană, nu e aberant să presupunem că tipărirea *Istoriei ieroglifice* într-o limbă de circulație ar fi adus-o în poziția de model literar în dialog cu Occidentul. Cu forma ei de fabulă l-ar fi interesat pe Casti pentru *Gli animali parlanti*. Dobitoacele lui politicești născute să retoricizeze și să aleagă cît mai convenabile forme de stat, căutări de cea mai bună descendență iluministă, ca și construirea alegoriei animaliere îl aduc pe Casti foarte aproape de ideile, spiritul și retorismul stilului *Istoriei ieroglifice*.

Revenind la secvența eroicomică a *Istoriei ieroglifice*, vom observa că plasarea povestirii războiului în succesiunea imediată a ospățului înfrățirii între dobitoace și păsări produce multiple contraste : „Acéstea ei încă bolbăind și stropii vinului din gura unuia în obrazul altuia sărind, iată de năprasnă și fără véste, toate turmele și neamurile a tuturor mușteloi la masă nechemate și la ospăț neîmbiiate a vini și fără nici o sială a să ospăta

[15] Philippe Selier, *Le Mythe du héros*, Paris-Montréal, 1970, chap. *Les lumières ou l'eclipse de la littérature héroïque.*

vădzură" (I, p. 244). Urmează o inserție retardantă în care se rememorează în scurt motivul răscoalei insectelor. Cantemir escamotează realitatea, în locul conflictului social esențial, inegalitatea, aduce explicativ o cauză minoră, o supărare a insectelor de a nu fi fost chemate la adunarea consultativă pentru alegerea de domn. Bineînțeles, la rădăcina acestei neglijențe disprețuitoare era tot inegalitatea. S-ar putea presupune că literatul scoate în prim-planul imediatului o astfel de motivație cauzală pentru a crea discrepanța comică. Partea care prefațează lupta celor două tabere continuă, se pare, cu scopul de a motiva mînia mesenilor împotriva intrușilor, deci mobilul războiului. Însă mînia, departe de a fi suport al eroicului, este comic dezavantajoasă. „Albinele, viespile, mușt ile și alalte gloate nicicum ceva uitîndu-să, ca la bucatele și mésele sale, fără nici o grijă mînca..." Gestul nu era decît provocator, ne atrage atenția povestitorul: „Carile mai mult de mînie decît de foame, în bucatele streine și în agonisita altora ca focul în paie și ca scîntéia în iarba pucioasă întrară." (I, p. 245.) Este o foarte originală declarație de război și, simultan, piesă cheie în logica internă a povestirii, organizată în imaginație pe schema unui oarecare eveniment războinic real. Înlănțuirea cauzală este condusă cu luciditatea unui exersat lector și scriitor de istorie. Contemplarea panoramică a întregului fragment eroicomic previne asupra faptului că se va juca și comedia lăudărosului cu vitejia, care la război, cum ar zice Cantemir, „dă dosul", semn de „micropsihie". Deocamdată însă, preambulul grav continuă cu o infatuată invocare retorică a autorității puterii tradiționale, în formă o clasică încurajare antirăzboinică, cu efect comic de contrast față de ceea ce urmează: lupta cu arme naturale (subliniate în text), în-

toarcere asociativă la primitiva luptă pentru existență: „Iară Vulturul și Leul, *de mînie,* ca beșica de vînt se împlură, unul piui, altul răcni și fietecarile cételor și bulucurilor sale de războiu și de bătaie să să gătească cu urgie porunciră. Și nici unul din tîlharii în samă nebăgători să nu scape striga: «Cine sint aceștea carii de strașnice chipurile împărățești a să sii n-au învățat? Carii sînt aceștea ce de frica grozniciii nu s-au cutremurat? Au ieste cineva supt soare a căruia neștiutorii a să rușina ochii de străluminarea slăvii noastre să nu să tîmpască?... Cum mai curînd dară în *unghi* să-i fărmați, în *colți* să-i zdrumicați, în *labe* să-i spintecați și cu lutul și țărna să-i amestecați și ca pravul și pulberea în vînt să-i aruncați.»“ (I, p. 246, s.n.)

Miezul micului poem epic este chinul războiului, suportat în inferioritatea poziției fizice de păsări și animale, puse în imposibilitate defensivă. Nu apar nici un fel de miracole, zei tutelari, sfinți sau diavoli. Gînditorul liber nu se ocupă nici măcar de parodia lor, iar surpriza finalului este croită în stilul unic al moralistului savant, temporar sceptic, sau numai dezinteresat. Se pornește de la înfumurata organizare tactică feudală (de tipul solemnelor descrieri costiniene) și se ajunge la un lamentabil eșec. Sonorițăile luptei, sugerate în termeni și forme gramaticale iscusit potrivite, amintesc de macedonskienele armonii imitative din *Lupta și toate sunetele ei.* Urechea muzicianului exersa efectul asupra cititorului. Condiția lecturii captivante este atinsă poate prin surprinzător de folcloricul tip de amuzament, întîlnit și în povestirea neculciană a spectacolului batjocoririi lui Fliondor grecul, ajuns armaș în tîrgul Ieșilor. Eruditul se întoarce la matca narațiunii anecdotice pentru a se regăsi pe sine, așa cum îl născuse acest pămînt al povestitorilor, mereu preocupați de tîlc și de influențarea

ascultătorului. Aici, ca și Neculce, Cantemir povestește pentru sine, dar și pentru ceilalți. Cîteva cuvinte, ca din întîmplare plantate în descriere, numind obiecte, sau comparații cu funcții militare, autohtonizează tabloul. Armele de foc sînt pomenite numai ornamental, și pentru fond sonor, folosite sînt numai ghiarele, colții și acele pentru autentificarea mișcării luptătorilor : „După a împăraților poruncă, cu toții îndată de masă și veselie să lăsară și de arme și de războiu să apucară (că precum după răscoale lineștea cu veseliile, așé după veselii armele și gîlcevile adése urmadză), toată jiganiia cumplită colții își tociia și toată pasirea rumpătoare pintenii își ascuțiia. Cucoarăle cu *buciunele* buciuma, Lebedele cîntecul cel de pre urmă a morții cînta, Păunii, de răutatea ce videa în gura mare și cu jéle să văieta. Șoimii ca *hatmanii,* Uleii ca *sărdarii,* Coruii ca *căpitanii* pe dinaintea gloatelor și a bulucurilor să primbla, Pupădza cu *ceaușii* la alaiu îi aședza, ... Într-acestași chip și jigăniile pre pămînt, ... Iară după ce Puhacele din pușcile céle mari și Cucuvaiele din cele mici sămnul războiului dideră, îndată sunet, buhnet, trăsnete, plesnete, vîjiituri și duduituri preste tot locul să răzsunară. Că iuți aripile Vulturilor, Brehnăcilor, Rarăilor, Șoimilor, Uleilor ... cu mare vîjiituri aerul despica, Leii, Urșii, Pardoșii, Dulăii, Ogarîi și Coteii, cu unghile țărna aruncînd, pulberea în ceriu spulberea și cu neguri de prav luminoasă radzele soarelui astupa. Mînie ca aceasta vărsară, vrăjmășie ca aceasta arătară, gătire ca aceasta făcură, tunară, detunară, trăsniră, plesniră, răcniră, piuiră și din toate părțile cu mare urgie, *marile acéstea jigănii* asupra *micșoarelor musculițe* să răpedziră. Ce, precum să dzice cuvîntul (Fată munții și născură un șoarece), că pre cîtă groază arătară, atîta de batgiocură rămasără, ... Căci muștele, cu putința aripilor în slava ceriului rîdicîndu-să, colții și brîncele

céle vrăjmaşe a jigăniilor... ceva a le beteji nu putură. În aer aşijderea toate pasirile rumpătoare (căci alalte numai privitoare era) cu grele trupuri ce purta ... în gios slobozindu-să şi în sus rîdicîndu-să, répede răpegiunea ce făcea, muştele cu puţină clătire şi într-o parte din cale ferire, în deşert a lovi şi în zădar a ieşi o făcea. Încă de multe ori, pentru mai mare batgiocura, pre spate le încăleca şi pintre unghi şi pe supt aripi slobode şi fără primejdie zbura... Iară supţirele şi otrăvit acul albinelor, viespilor şi a gărgăunilor ... cît de pre lesne în palma pasirii sau în talpa jigănii îl înfigea ... trupul le beşica, ... atuncea muştele prin nări, prin urechi ... şi pre supt susiori întrîndu-le, să aciuia ... şi pre spinarea zburătoarelor ca în carîte împărăteşti legănîndu-să să primbla... Jiganiile săriia, să trîntiia, suspina, strănuta, capul li să învîrtejiia, greaţa li să scorniia ... Pedeapsă şi ocară ca aceasta le zămisli *nebuna mîndrie* şi dosadă ca aceasta le născu *mîndra nebunie* ... Aşedară, falnicile şi trufaşele dihanii, duhurile céle înalte şi înflate ce purta şi sprîncénele céle peste frunte rîdicate ce înălţa, cu ocara a toată lumea, de tot gios le lăsară şi gîndul într-altă socoteală îşi mutară." (I, p. 246—250, s.n.) Renunţarea la război ţine pentru povestitor loc de pace şi totul se încheie cu o cascadă de dictoane, tot atîtea teze moraliste despre puterea celor mici, brusc tăiată de un discurs al înţeleptei Brehnace. Presărat cu speculaţii filosofice şi poveşti cu tîlc, discursul este mult prea subtil ca să poată fi urmărit şi inoportun pentru un auditoriu istovit de război.

Cert, inserţia nu este gratuită, adresantul este cititorul. Scopul se consideră împlinit prin extragerea învăţămintelor morale, esenţă a evenimentului eroicomic. Era firesc să ne întrebăm care e motivul acestui îndelung popas în povestire, deoarece războiul civil, resimţit ca

act gratuit, nu rezolvă nimic, totul se sfîrşeşte într-o inutilă sfîşiere fizică, după care se mai ţine şi un discurs extins pe şase pagini avînd drept subiect armonia şi cauza cauzelor („pricina pricinilor"). Satiricul n-a cedat decît aparent locul în favoarea ironicului, pentru că întîia intenţie devine atitudinea definitorie a romanului. Gratuitatea e compensată de comedia formal amuzantă, în fond cu semnificaţie de parodie a orgoliului războinic de tip feudal. *Inserţia eroicomică are rol de exemplu edificator,* mai clar întărit de morala fabulei, ascunsă prudent în ordinea discursului Brehnacei rostit în faţa înfrînţilor prin abandon : „acmu, micele acéstea musculiţă dreptatea cît să fie de vîrtoasă, umilinţa cît să fie de înaltă şi mîndria cît să fie de plecată şi de înflată frumos ne arătară" (I, p. 259). O sentenţie plasată în altă pledoarie, a Şoimului către Corb, ar prinde şi mai bine ideea finalului luptei : „Ce ochiul mîndriii pe leu şoarece văzînd, mai pre urmă pre şoarece leu simpte". Extrem de semnificativ ni se pare să observăm, subliniind că, prin acest moment constitutiv al romanului, Dimitrie Cantemir creează o variantă *sui-generis* la tipologia eroicomicului cultivat în literatura europeană de la antichitate, pînă în epoca luminilor, inclusă şi ea. Dar mai ales de la Renaştere încoace, adică din momentul cînd coloana vertebrală a genului este articulată ferm satiric. Originalitatea scriitorului român se determină prin raportare la epicul tradiţional cronicăresc, la eroicul autentic consumat în tiparele războiului feudal. Însă atitudinea epică, deşi legată de tradiţie, nu se mai confundă cu aceea a cronicarului, iar eroicul apare în formele lui degradate. Asistăm la fenomenul disoluţiei comice a mîniei eroice. În societatea vremii lui Cantemir vechea categorie de viteaz (din epoca lui Ştefan) nu mai exista. Vitejii fuseseră înnobilaţi (cum pretindea în *Vita Constantini Can-*

temyrii și despre strămoșul său, Teodor Cantemir), poziție socială care, s-ar subînțelege, l-a pervertit, iar virtuțile lui eroice sînt o realitate pierdută. În structura romanului, războiul gîzelor învingătoare are valoarea unei replici demistificatoare, invenție ce distruge literar mîndria tiranică, aceeași care dicta prigoana Inorogului, din care se născuseră zapisele și uricile adunării sărbătorite prin ospăț. Sistemul unor astfel de replici reflecta natura spirituală gata de contradicție a autorului. Nimic din ceea ce nu-i convenea nu rămînea neatins de pana distrugătoare prin atotputernicia cuvîntului și inteligenței.

4. Pînă a „întrece măsura" ironiei, îndreptîndu-se cu toată puterea imaginației negativiste spre deformare, Cantemir adoptă rîsul caricatural și comicul satiric, mai ales cel din urmă dictat de aceeași infinită siguranță de sine. Preocupat pînă la manieră de lucrul la efectele imaginate ale discursurilor, și ele fictive, povestitorul se prefăce că uită de fizionomia animalieră a măștilor (fără sprîncene, bărbie și umeri) pentru a-și lăsa posibilitatea să coboare înfățișarea umană la liniile ei originare, cînd în dosul frunții nu se ascundea nimic. Prin exagerare, fenomenul regresiunii ar rezulta dintr-o golire interioară. Mimica măștilor este, evident, caricată, fețele ascultătorilor cuvîntării Liliacului, plină de teribile adevăruri, arată semnele cecității mentale. În întunecarea spiritului și încetarea funcției de comunicare verbală, se descoperă cu truculență o cădere bruscă a ființei parlamentare la starea de animalitate. „După a Liliacului ieșire cu toții sprîncénele a-și rîdica și fruntea a-și îmbina începînd, cu nasul la pămînt lăsat, cu ochii împrăștiiați la căutat, cu umerele spre urechi rîdicate și cu budza cea dedesupt spre bărbie întoarsă și spîndzurată, unul spre alalt cu ochii boldiți căuta ce să vorovească sau ce să grăiască ca

muții nu putea, de ce să să apuce ca uluiții nu știa și ce să lucréze ca luații de minte nu pricepea... în vîrtoape de socotéle și în holmuri de chitéle ca acestea ei rătăcind și prin toate unghiurile ca cei fără ochi orbăcăind." (I, p. 208.)

O astfel de descriere este un *proemium* al încrederii acordate de enciclopedistul Cantemir *„lecturii" fiziognomonice*, criteriu pe cît de hazardat în aproximații, pe atît de atrăgător în fixarea unei axiologii umane. Ce e în fond *Istoria ieroglifică*, decît o galerie de fiziognomonii ? Esența inferioară implicită a faunei din jurul Inorogului voia s-o scoată la iveală Cantemir. Fără să fie primejduită, imaginația scriitorului, activă în conturarea profilului moral al personajelor, este servită de informațiile în domeniul fiziognomoniilor. Sînt speculații coincidente sistemului subiectiv exacerbat de reprezentare a lumii, la care se apelează ostentativ. La „scara" romanului „fiziognomia" este definită ca o „știință a firii de pre chipul obrazului și a tot trupului", iar în textul romanului se uzează într-un fel particular de această „știință". Numai o lectură aici grăbită l-a determinat pe P. P. Panaitescu [16] să nege atracția lui Cantemir pentru astfel de practici divinatorii, cînd aderența este de fapt declarată. Ce se poate citi în trăsăturile măștii animaliere, spune Cantemir, decît „foc și sînge", indicii fizice ale temperamentelor colerice și sangvinare. Fizionomia măștii și experiența relațiilor sociale îi dau autorului puteri vaticinare, mai mult decît „sentențiile filosofești" care se pot preface în „bolbăieturi sofisticești" și silogismele cu încheieri înșelătoare : „Cătră aceasta cu bună inimă îndrăznesc a dzice că știința fiziognomască (carea în fețele a unor jiganii fără de foc și

[16] Vezi comentariul lui P. P. Panaitescu, în ediția citată, vol. II, p. 179.

sînge altă nu arată) și mai vîrtos ispita politicească proroc a mă face făr-a minciunii primejdie mă îndeamnă și precum céle de pre urmă mai réle decît céle dintîi să iasă, Pardosul, Rîsul, Hameleonul... carii într-această dată pentru epitropiia Strutocamilii a sta și cu gurile priietini a să arăta să văd, în cea véche și nemutată a lor fire, bună nedéjde am că nice pre mine rău chititoriu, nici prorociile méle céste de acmu mincinoase să iasă vor lăsa, ce peste puține dzile..." (II, p. 179) și, cu logică strînsă, relatează mai departe faptele care confirmau prezicerea asupra acțiunii următoare a falsului prieten. Se reține acel „mai vîrtos ispita politicească", deci își recunoștea Cantemir superioritatea orientării în acest domeniu, față de „știința fiziognomască", ca și ocazionala invocare explicită a acestei „științe", o singură dată pomenită în tot romanul. Însă implicațiile ei în potrivirea măștilor zoomorfe se deduc de pretutindeni. Alegoristul însuși avea conștiința relativității instrumentelor puse la îndemîna antropologului de o „știință conjecturală" [17], cum era fiziognomonia, dar, trecut în terenul ficțiunii, își lua libertatea renunțării la ambiția preciziei.

Cantemir putea să cunoască oricare dintre cărțile foarte circulate de fiziognomonie, de la Aristotel și Apuleius pînă la Charles le Brun. Preocupările de acest gen, după cum amintește într-o incursiune erudită Jurgis Baltrušaitis [18], au fost redescoperite în evul mediu prin întoarcere la concepțiile greco-romanice și islamice, revitalizarea falsei științe fiind condiționată de „atmosfera propice propagării sistemelor fabuloase". Se observă că imagistica și literatura evului mediu sînt pline de „creaturi

[17] Dragoș Moldovanu, *L'ésotérisme baroque dans la composition de l'„Histoire hiéroglyphique"*, în *Dacoromania*, 2, 1974, p. 224.
[18] Jurgis Baltrušaitis, *Aberații*, București, 1971.

hibride", iar societatea „era figurată cu măşti de animale". Expansiunea interpretării fiziognomonice se produce spre artele figurative şi literatură, ca indiciu de rafinament şi idei, interpretarea fiziognomonică fiind ea însăşi, mai degrabă o artă decît o ştiinţă. În „*l'Ancien Renart* şi le *Renart Novel*, cu Nobil leul, Întîrziat melcul, Bernard măgarul, Tybert pisica... Fauvel jumătate om, jumătate cal... ne întruchipează aceeaşi idee : oamenii au devenit animale. / ... Mergînd în noapte fără felinar / animalul din noi ne conduce."[19] Renaşterea şi nu mai puţin secolul al XVII-lea se delectaseră cu speculaţiile fiziognomonice, reeditînd cărţile mai vechi. Le Brun făcea demonstraţii, cu schiţe desenate, în Academia franceză de pictură.

Cît de insistent a studiat Cantemir indicaţiile fiziognomonice nu se poate şti decît din ceea ce prelucrează romanul. Dar, ca autor care opera cu asemenea principii de interpretare, deţinea cel puţin cheia definiţiei, mai sus trecută, privind „judecarea interiorului prin exterior", întărită de Lavater[20] cu opera autorităţilor în materie : Solomon, Cicero, Montaigne, Bacon, pînă în secolul luminilor prin Leibniz, Wolff, Sulzer, Herder. Cantemir nu s-a ocupat de îmbogăţirea sau impunerea domeniului, din nou (ca în cazul dezbaterilor despre hieroglife) calcă teritoriul cu interesul literatului căutător de forme originale pentru idei. Or, ideea unei lumi căzute în inferioritate morală, stăpînită de pasiuni degradante, foarte aproape de punctul de plecare al speţei, nu putea fi relevată cititorului, în acel ceas al literaturii române, decît prin măşti zoomorfe. Opţiunea pentru o astfel de repre-

[19] J. Baltrušaitis, *op. cit.*, p. 17.

[20] Jean Gaspard Lavater, *Essai sur la Physiognomonie (destiné à faire connaître l'homme et à le faire aimer)*, La Haye, 1781.

zentare primește întîiul imbold dinlăuntrul scriitorului, iscat de psihologia lui pasionat-negativistă. Astfel se produce întîlnirea cu alegoria animalieră, intrată în uzul literaturii universale ca tezaur de metafore caracterologice. Măștile dau nume impulsurilor psihologice și spirituale.

În prefața romanului citim că cel mai dificil moment pregătitor a fost atribuirea măștilor, studiu grav și spiritual de concordanțe : „pre fietecare chip sub numele vreuniia din pasiri sau a vreunuia din dobitoace a supune, și *firea chipului cu firea dihaniii ca să-și răducă* (s.n.) tare am nevoit". Sinceritatea de ton a confesiunii pune în evidență o concepție și în același timp o intenție, care nu lasă loc întîmplării în potrivirea expresiei zoomorfe. Fixarea măștii solicita la corespondențe de mare subtilitate, corespondențe tipologice și de comportament. N-ar fi cu totul aberant să se presupună că regizorul *Istoriei ieroglifice* a coborît pînă la trăsături fizice coincidente. De exemplu, păsările de pradă, cu adecvate ciocuri acviline, sînt pentru el chipul ideii de Cantacuzin. Să rememorăm portretele Stolnicului Cantacuzino și al lui Brîncoveanu și, cu puțină imaginație, putem vedea că măștile conțin o trăsătură comună cu portretul uman. Șoimul, o excepție între răpitoare, e un dresat al Inorogului și o replică a superiorității, un kalokagathic[21]. Armonizarea între exterior și interior are aici un sens pozitiv : „precum din chipul dinafară, aşé dinluntru arătînd". Cum spuneam și în alt loc, Șoimul ocupă în ierarhia spirituală a romanului treapta anterioară înălțimii Inorogului, o mască ce atenuează negativismul scriitorului îndemnat din cînd în cînd să-și caute corespondențe și în nobletea sălbatică a animalelor. Expresia armoniei personalității Inorogului

[21] Eugen Cizek, *Simbolica în „Istoria ieroglifică"*, în *Secolul 20*, nr. 11—12, 1973, p. 64.

capătă nuanța mitului perfecțiunii, egal cu „a soarelui paradigmă". El este unicul care poartă în sine o esență divină, un *idol* înfățișat corporal în *icoana* albului ireal de pur : „ce idol înluntru poartă și ce icoană afară arată curat știm" (II, p. 164). Obsesia interpretării fiziognomonice în arta cuvîntului se concentrează la literatul român asupra expresiei faciale și mai puțin pe ceea ce spune întregul aspect corporal, concentrare ce-l distanțează de viziunea lui Montaigne și-l apropie de Leibniz sau Herder.[22] Hameleonul are „chipul urgie" sau, mai edificator „toată icoana vrăjmășiii de la inimă în față-și zugrăvind", că „toate carile să văd de pe chip și de pe floare (culoare) să giudecă" (II, p. 87). Cuprinderea indiciilor corporale în judecata fiziognomonică este mereu subiacentă, și mai ales în hieratica întruchipare a Inorogului. O dată însă răzbate în cuvînt, foarte concentrat, ca o explicită zbucnire a povestitorului prin intermediarul și omonimul său, Șoimul, în predica ținută Corbului. Șoimul, ca personaj alăturat spiritual Inorogului, susține de astă dată arta povestitorului, ratifică potrivirea măștilor cu realitatea personajului istoric, vorbește despre *Istoria ieroglifică* în *Istoria ieroglifică* : „Și nu numai după *Istoriia ieroglificească* cu numele Corb, ce așéși de trup, cu suflet și cu totului tot, același și adevărat așé să fii te arăți" (II, p. 178). Uimitor de modernă libertatea personajului de a vorbi despre cartea în care el însuși are un rol și, mai mult, cu evidente aluzii la realismul ei. Dar pînă la Pirandello și Unamuno, literatura europeană are de străbătut o cale lungă.

[22] J. G. Lavater, *op. cit.*, p. 49, 53. Fragmentele ilustrative considerate de Lavater probe pentru preocupările fiziognomonice ale lui Leibniz nu sînt foarte concludente, unul însă vorbește despre trăsăturile chipului ca expresie a sufletului.

Ciudat este că imaginația noastră de cititori ai acțiunii sub mască nu reface decît chipuri umane. Nici o clipă nu avem în minte imaginea metamorfozată de tipul împerecherilor mult discutate în Renaștere : om—leu, om—vultur, om—corb, om—inorog, om—elefant, om—lup, om—vulpe etc., cu toată strădania deliberată a autorului de a întreține iluzia măștii animaliere, inserînd ritmic atribute fizice adecvate. Cu toate acestea fișele zoologice, extrase din surse foarte diverse (Aristotel, Pliniu, Heliodor și alții), rămîn simple descrieri statice, personajul la care se referă ele, odată intrat în acțiune rămîne omul cu supranumele. În afara regulei sînt numai cîteva excepții (mersul tîrît al Hameleonului spre lăcașul Inorogului, părți din scenele „războiului vesel" etc.). Se indică, în general, surse livrești pentru împerecherea personajului real cu masca. O rădăcină a potrivirii este totuși de căutat în poreclele folclorice, interferențele tradiției în erudiția cărturarului n-ar putea să mai fie pentru nimeni o surpriză. Vorbind de universalitatea tactului fiziognomonic, Lavater se gîndea numai la savanți, uitînd de preocupările populare practicate de anonimul dotat cu o dispoziție specială, care ar însemna experiență, intuiție, imaginație vie, puse astăzi în evidență de etnologi. Severitatea teoreticianului francez în formularea „poruncilor" de îndeplinit pentru fiziognomonist transformă preocuparea într-o practică ocultă, a aleșilor, care nu ar avea nimic comun nici cu cele mai mărunte imperfecțiuni ale naturii umane. Cantemir se ține la distanță de acest sanctuar al prejudecăților, alegînd numai ceea ce îi apărea sugestiv pentru marea lui operă de substituire, urmărit pretutindeni de studiile caracterologice. Roman autobiografic, *Istoria ieroglifică* dă imagine unor caractere în funcție de raporturile acestora cu autorul, deci elementul ludic al interpretărilor este înfășurat în

zăbranicul des al subiectivității. Prin măști, Cantemir comunică cititorului ceea ce a conchis asupra unor structuri umane din epocă, însă observația lui e profund interesată. Asta nu înseamnă că i s-ar contesta literaritatea sau acuza ieșirea din seriile psihomorale stabilite și validate în acțiunea romanului. Chiar sub semnul extremei subiectivități și al fanteziei, interpreta fizionomiilor, tipurile umane propuse de Cantemir slujesc cunoașterii, ca niște oglinzi vizionare cu semnificații contextuale speciale, dar și generale, aceleași oglinzi ale adevărului naturii umane, sfărîmate în fabula lui Grigore Alexandrescu. Rezultatele ne apar cel puțin tot atît de valoroase ca și schițele fiziognomonice ale lui Holbein, unele stilizate și adecvate pentru textul cărții lui Erasmus, *Elogiul nebuniei,* reprezentînd o tipologie umană, inspirată după *Corabia nebunilor* a lui Sebastian Brant. [23] Satira caricaturală a goanei nebune după „slava numelui", constatată și la Cantemir, este comună textului literar și desenului alegoric. Vanitoșii artelor și științelor Occidentului, despre care scrisese o carte și Cornelius Agrippa, se preschimbă, în atmosfera balcanică a scriitorului român, în vanități de ordin politic, mai greu de reprezentat prin simbolistica obiectelor, cum o făcuse, vizual, Holbein, așezînd lîngă figuri emblemele preocupării lor. Fiecare cu mijloacele artei lor, alegoriștii dezvăluiau prin acoperire ideile despre starea morală și spirituală a omului, despre vanități măcar parțial cuprinse în forme simbolice particulare artei practicate. Ca în toate alegoriile zoomorfe și la Cantemir „avem de a face cu o învăluire fantastică a omenescului în animalic" [24], semnificînd că lumea este scena unui joc cu măști, în care se pot descifra sensurile acțiunii caracterelor, însă niciodată gîndul. Consecințele

[23] Vezi J. Beltrušaitis, *op. cit.*

[24] J. Huizinga, *Homo ludens,* ed. cit., p. 227.

acestei neputinţe devenită conştienţă obsesivă sînt de natură să creeze complexe. Se instaurează un climat specific romanului, de anxietate, suspiciune şi agresivitate defensivă. Peste tot mişună „amăgeii", care „în inimă cacodemonul, iară în faţă evdemonul să poarte" (II, p. 87). Atmosfera psihologică de insecuritate se intensifică, devine problema tuturor, mai cu seamă după momentul prinderii Inorogului, sub cuvînt mincinos. Corespondenţa gînd-cuvînt devine la Cantemir un subiect aparte de speculaţii şi exemplificări, este o relaţie în care, spre deosebire de fizionomie, disimularea e posibilă. A se distinge, de asemenea, între arta fiziognomonică şi stăruinţa povestitorului în analiza psihologiei, cauză şi impuls în acţiune. Dar despre acest ultim talent al scriitorului, mai tîrziu.

5. „Iară celelalte jigănii, toate carile în cîrşma lăcomiii cu păharul răutăţii, vinul vicleşugului bea." (I, p. 158.) Evident exagerat, răul nu găseşte o cale a moderaţiei, se zbate între extreme, concretul şi abstractul. Stări psihologice din extrema abstractă („lăcomie", „răutate", „vicleşug") sînt materializate în asociaţie cu formele concrete ale turmentării („crîşmă", „păhar", „vin"). Prin eliminare, naratorul separă cîteva personaje care nu vor să bea din „cupa minciunii". Izolate forţat sau deliberat, ele duc un tăcut război al răbdării, dublîndu-şi funcţia morală cu poziţia de privitor prin lentila scriitorului la spectacolul *deformării caricaturale* a „celorlalte jigănii". Alături de cititor, aceste personaje refac condiţia psihologică a autorului, intră în jocul „voioasei συμπαθιαυ" validează, cum s-a văzut în intervenţia Şoimului, inspiraţia atribuirii măştilor, acceptînd tacit că agresivitatea satirei este în directă legătură cu un legitim sentiment de frustrare a autorului-personaj. Fără participarea lor afectivă,

deși personalitate foarte puternică, un extravertit fiind, naratorul n-ar fi comis cu atîta voluptate caricatura Strutocamilei. Dar, odată intrat într-o astfel de rezonanță, frenezia creatoare atinge culmile neliniștitoare ale *compoziției grotești*. Cititorii și „omonimii" lui sînt suport psihologic, martori și adresanți, condiție exterioară ca „theatrul lumii" să se deschidă.

Depășind ceremoniile pregătitoare, înainte de a avea ideea completă asupra spectacolului înfățișat, idee ce se încheagă procesual și se consideră definitiv rotunjită cînd ultima pagină a romanului a fost parcursă, cititorului i se relevă treptat dispoziția psihologică a scriitorului, *condiția interioară* a creației. Pasiunea se dezlănțuie asemenea stihiilor invocate obsesiv în cursul povestirii, întrucît ele sînt lăcașul și destinul personajelor, „începătura lucrului de materie". Imaginația, ca aptitudine intelectuală și afectivă totodată, supune pasiunea intereselor strict subiective ale autorului, scindat între povestitor și personaj puternic implicat în conflictul central al *Istoriei ieroglifice*. De aceea, opera se săvîrșește într-o stare de concentrație neobișnuită, de mari profunzimi spirituale, o astfel de stare favorizînd proiecția unor valori și semnificații umane în operă. În punctul de plecare *agenții* alegorici ai romanului figurează persoane istorice reale, însă, în fond ei reprezintă idei în măsura în care sînt îndepărtați prin deformare de modelul real. Iar deformarea este făcută în numele ideii antimorale de Viclenie, Lăcomie, Minciună, Tiranie etc. Persoana reală nu mai e decît în parte reprezentată în personajul recreat, restul e literatură în forma caricaturilor caracterologice, obiect de satiră. Alegoria animalieră întruchipează deci concepte cărora li se dau forme concrete, convenționale, conform unei tehnici clasice. Supranumele, adică masca, este idee și caricatură, mai exact spus, este forma

externă, „*disegno esterno*" al „reprezentării interioare", al acelui „*disegno interno*", în ultimă expresie, reprezentarea artistică a realității despre care vorbea Zuccari în *L'Idea de'pittori, scultori ed architetti,* la începutul secolului al XVII-lea [25]. Imaginea interioară a lumii contemporane ce se recompune la Cantemir, nu este o simplă reproducere de tip cronicăresc. Impulsul creator însă nu răspunde nici observației aristotelice că literatura, spre deosebire de istorie, prezintă o lume „așa cum ar trebui să fie", pentru că lumea cărții lui este așa cum n-ar trebui să fie. Numai cîteva figuri exemplare conțin intenția de model, deci îl sugerează pe acel „așa cum ar trebui să fie". Restituirea subiectivă este alimentată de un temperament foarte activ în inițiere și de o *fantezie genială,* dictatorială. În frenezia făuririi unei suprarealități, facultatea imaginativă, har natural al hieroglifistului, proliferează în toate direcțiile cu expansivitatea vegetației luxuriante, acoperind lucrurile, oamenii și procesele psihice în complicate costume de carnaval. În *Iconologia* lui Ripa, emblema fanteziei sugera ideea de amplificare a realului, de zbor în imaginar : o femeie purtînd pe cap o bonetă împodobită cu un bogat panaș, într-o mînă un pinten, în alta un instrument de suflat. [26] Se poate vorbi de o desfășurare lirică a fanteziei lui Cantemir, mînată de biciul subiectivității liber creatoare, cuprinsă ea însăși în vîrtej. Despre libertatea absolută a fanteziei vorbea H. Friedrich, în termeni valabili pentru orice scriitor dotat cu o astfel de facultate creativă : „Fantezia dictatorială nu procedează prin observare și descriere, ci într-o libertate creativă nelimitată. Lumea reală se destramă

[25] Erwin Panofsky, *Ideea,* București, 1975, p. 50.
[26] Ripa, *op. cit.,* fig. 79, p. 539.

prin verdictul unui subiect care nu pretinde să-i fie oferite conținuturile, ci să și le producă singur." [27]

Conceptul însuși de fantezie primește la „scara" cuvintelor neologistice (unde întîlnim o suită întreagă de termeni ai esteticii literare), o definiție și încă neașteptat de multe nuanțe contextuale în chiar cadrul romanului. Noțiunea este definită ca „părere, închipuire a minții". Însă cum mintea nu este egal împărțită între exemplarele speței, nici fantezia nu înalță pe oricine. Omul simplu, crede Cantemir, nu-și poate închipui decît concretul perceput vizual. Scriitorul nu pare să fie convins de valabilitatea circumstanțială a observației sale, plasată răzbunător în povestea porcarului (alias Brâncoveanu), ajuns domn printr-un joc al hazardului. Lipsit de capacitate imaginativă abstractă, porcarul nu putea obține în minte imaginea cetății despre care auzise numai, totul se învîrte în jurul obiectelor din universul său : „Deci cetatea, ce și cum ar fi, nicicum în mintea lui să încapă nu putea, ce fantaziia uneori ca un cuptoriu, alteori ca un cotlon, iară alteori ca pre o gură de dobitoace i-o zugrăviia (că fantaziia la proști cele vădzute numai a închipui poate)" (II, p. 126). Alteori povestitorul sau personajele care povestesc se apără (psihologia culpei) în fața unei nerostite de nimeni acuze că ar fi inventat o situație inexistentă în realitate. Istorisindu-i Șoimului anecdota, parodie răutăcioasă a legendei istorice, despre porcarul ajuns împărat, Inorogul îl previne de autenticitatea întîmplării, că nimic nu este din „deșartă fantazie scornit", nici îngrijorarea Inorogului pentru propria viață nu era din „fantazie născută... ce din adevărate argumentări a buni prie-

[27] Hugo Friedrich, *Structura liricii moderne*, București, 1969, p. 82.

tini înștiințat era". Însă mimarea autenticității nu face în acest caz decît să atragă atenția asupra amplificării realului în imaginile interioare, unde se pot produce substituiri halucinante, cum i se întîmplase filosof-Lupului : „... că dulceața a fragedii cîrnișoarei mielului în fantazie mai tare foamea lăcomiii și în stomah lăcomiia foamei mai vîrtos clătindu-i, mă temeam, perii miei în lînă să nu-i întoarcă și carnea mea în oină să nu o prefacă. (Căci filosofii obiciuiți sint cu socoteala, aierul în apă și apa în aier a întoarce, macară că lucrul socotélii n-ar răspunde.)" (I, p. 92) Filosoful, a cărui rațiune avea puteri alchimice de transmutare a elementelor, era și el sclavul dorinței atotputernice, iar Vulpea, care vorbește cunoscînd pericolul substituirilor sub imperiul dorinței, afectează teama. Psihologia devine aici alchimista realităților spre care personajul aspiră. Procesul de individuație din alchimie, proces psihic al transformării, poate fi extrapolat în procesul creației literare, care prelucrează realitatea prin combinații subiective. Se pleacă de la elemente precise, mai apoi contrase sau dilatate, care, în contopire cu imaginarul sînt greu de recunoscut. Astfel, scriitorul e un filosof al esențelor, un alchimist și un făuritor de simboluri, transformarea însăși avînd valoare de simbol. Despre acest fel de metamorfozări imaginare vorbește și Cantemir, chiar dacă rațiunea nu le admite. Și procesul imaginativ numit „fantazia", în toate nuanțările consecutiv întîlnite în practica dezvoltării romanului, este opus „adevăratelor argumenturi". În interiorul conceptului, Cantemir mai distinge între fantezia care alimentează reveria (cu „fantazia deșteaptă visa") și fantezia visului în stare de somnie. Disociația apare cît se poate de explicit în speculația pregătitoare la visul Hameleonului.

Esenţială ni se pare „pomenirea în fantazie", cu sensul de amintire, de impresie amplificată în imaginaţie prin participarea dorinţei, iar cine fiinţa Guziului bătrîn (tatăl Helgei) atingea, „precum roa trandafirîlor, carii pre obrazul Helgii să deşchidea, să fie scuturînd şi iscusită mirosala lor să fie mirosind i să părea (că precum simţirea în lucrurile ce-s de simţit lucreadză, aşé pomenirea în fantazie tipărită şi zugrăvită ale sale pătrundzătoare sloboade radze)". (I, p. 136.) De observat că imixtiunea eruditului, care încearcă prin asociaţie să demonteze mecanismul actului psihic al satisfacţiei simbolice, limitează efectul delicateţei imaginii. Pasionaţii flămînzi de frumuseţea Helgei sînt subiecte de experienţă psihică, supuşi dorinţei, ei încearcă o suită de substituiri, în plan imaginar, ale obiectului real cu obiectul dorinţei, de tipul celei mai sus invocate : „Cine mîna Guziului a săruta să învredniciia, precum pre singură Helgea să fie îmbrăţişînd socotiia...". Îndrăgostit el însuşi de acest model de frumuseţe feminină, povestitorul insistă pervers, cu detalii, asupra posibilităţii narcotizante pe care o dă imaginaţia de a trăi o fericire fulgurantă şi chinurile provocate de risipirea ei. Inculparea povestitorului în mistuitoarea trăire a dorinţei erotice, cu visuri maritale chiar, vine de la sine, fantezia lirică naşte poezia, o rugă a lui Eros către Noroc. Nu sînt numite măştile tulburate de „gingaş trupul şi mîngiios statul Helgii", care o chemau cu ardoarea şi delicateţea cîntării nupţiale a lui Solomon : „cu mînule întinse, cu braţele deşchise şi cu minţile uluite o aştepta şi o poftiia, ce încă şi cu sufletele topite şi inimile arse cui va cădea acea norocire şi cui să va tîmpla acea fericire, dzua şi noaptea cu gîndul mai rău şi mai cumplit decît cu trupul să pedepsiia şi să chinuiia... norocul cu jele chemîndu-şi...". Din pasiunea lui Cantemir

se naşte, în fine, pentru literatura română, Eros şi Venus, ocoliţi cu pudoare ascetică în *Viaţa lumii*, a lui Miron Costin. Intensitatea sentimentului, cu toată capacitatea patetică proprie naratorului poet are încrustaţii din erotica orientală, fie şi redusă numai la umilinţa îndrăgostitului, sau asemuirea femeii cu trandafirul, frecventă în limbajul poeţilor sufişti. În catrenele de tip robai cultivate de Saadi şi Hafez, „dragostea este un foc devorator care pîrjoleşte fiinţa pe care a pus stăpînire. E o boală care nu cunoaşte leac..." [28], iar trandafirul este simbol al „frumosului suprem". Ne atrage atenţia amănuntul de construcţie a micului poem erotic cantemirian : tema descriptiv laudativă inclusă în specia panegiricului este urmată de o temă antitetică satirică, cuprinsă în specia epigramei ofensatoare, care nu ocoleşte cuvîntul de invectivă ce atinge aluziv morala frumoasei. Evoluţia secvenţelor lirice de la elegiac spre laudă şi adoraţie, pînă la un neaşteptat final satiric, semn de insatisfacţie, se observă în poezia orientală *kaşîda* [29], în structura căreia sentimentele se mişcă de la admiraţie spre satiră. Destinul nemilos este apostrofat cu scepticism ironic, iar rivalul copleşit de noroc este desfiinţat de poet cu virulenţă incisivă. Cantemir îşi împarte această atitudine satirică între aluziile la imoralitatea Helgei, pamfletul ce încondeiază prostia Strutocamilei, alesul destinului, şi invocaţia retorică a oarbei Fortuna, autoare a împerecherii absurde, de tipul : „Ascultaţi, morţilor, şi priviţi viilor, cămila cu Helge să împreună, filul [elefantul] şi şoarecele să cunună

---

[28] Din *Djelal-eddin-i-Roumi-Roubayat*, Paris, 1950, apud Otto Starck, prefaţa la *Catrene persane*, Bucureşti, 1974, p. 13.

[29] Regis Blachère, *Histoire de la littérature arabe*, Paris, tome II, 1964, p. 374 şi urm.

și dealul cu valea să iau de mînă". Helgea e un mărgăritar sortit Strutocamilei, „capul fără creieri" :

„Prundul Eufratului mărgăritar naște,
Cămila din iarbă cele scumpe paște.
Mîna Afroditii cunună împletește,
... Cununa împletită norocul o tinde,
Capul fără creieri cu mîna o prinde.
O, Helge ficioară, frumoasă nevastă,
Nevastă ficioară, ficioară nevastă,
Cămila să ragă, tîlcul nu-nțăleagă.
Margă la Athina ce ieste s-aleagă."

Un alt context al regretelor Hameleonului de a fi pierdut dragostea Șoimului este utilizat de Cantemir drept cadru pentru o scurtă dizertație despre vîrsta „dragostelor Afroditei", urmată de cîteva pagini în proză, fragmentar ritmată, pe subiectul pierderii iubitului. (II, p. 80—83.) Capriciile și suspiciunile erotice nasc „prepusul fantastic..., o hulă drăgăstoasă și o mînie mîngîioasă...". Oximoronul prefațează un poem erotic de aceeași coloratură orientală, amestec de regret, gelozie, reproș, declarație ardentă, umilință, resemnare. Imaginile poetice înfloresc la tot pasul, însă dintre comparații, invocații patetice, repetiții, hiperbole ale „înfocării" se distinge inefabilul metaforei „lipsa nespuselor tale lumini", tradusă la „scară" pentru cititorul epocii neexersat în imagistica abstractă (alta decît cea de tip folcloric utilizată pînă foarte tîrziu în poezia românească), cu „lipsa privelii frumoșilor ochi". Poate ironic, aceluiași personaj îi încredințează Cantemir povestea nașterii Afroditei din laptele virginal. Cu originale modificări se rezumă mitul Afroditei, întruchipată din spuma mării, și a fiului ei zeul „pururea copil", cum spune Cantemir, recunoscut după atribute : arcul cu săgeți. (II, p. 113.) Descrierea frumuseții Afroditei, Biruința care va săgeta inima Ha-

meleonului, face simetrie, ca expresie poetică, portretului Helgei. Angajarea afectivă a scriitorului nu mai cunoaşte aceeaşi intensitate, elogiul şi confesiunea sînt cu totul transferate personajului, iar lectura le percepe diferenţiat. Între imaginile convenţionale din portretul fecioarei răsare ideea puterii frumuseţii divine a iubitei de a da viaţă morţii : „...cu ochii sigeta, cu sprîncenele arcul încorda... cu statul morţii rîdica... cu răspunsul sufletul de la mormînt înturna...", repetat întîlnită în catrenele lui Saadi : „O, ce-ncîntare-aduce trupul tău vederii, / nici chiparosul n-are vraja îmbierii, / dar nu mai trece să te închini prin cimitir ; / vor crede morţii c-a venit ziua-nvierii" (trad. Otto Starck). Descîntecul de dragoste e introdus în literatura română înaintea lui Heliade, cu amănunte de ritual. „Ţirulicul", vrăjitor în limbajul lui Cantemir, este Apariul. Făcutul descîntec provoacă un sentiment care transformă urîtul în frumos prin reflectare, imagine destul de circulată în poezia erotică a lumii. Îi aparţine lui Cantemir comparaţia cosmică a reflectării luminii solare în stele : „Tatăl mieu îndată descîntecul dragostelor în capul ficioarii descîntă şi, trii peri din cosiţă-i zmulgîndu-i, unul la grumadzi, altul la braţe, iară al triilea la mijloc îmi învălătuci, cu carii precum sufletul ficioarii de tot trupul mieu să să fie legat şi inima ei în sufletul mieu să fie intrat îi păru. Şi aşé, ea ochii de la pămînt rîdicîndu-şi, ca lumina soarelui în stele oglindă frîmseţelor ei mă făcu şi în mine pre sinea şi în grozăviia mea frîmseţea ei a videa i să părea (că ochii dragostelor nu ce este, ce precum îi plac văd)." Biruinţa este Afrodita cu frumuseţe agresivă, plebeiană, căreia Inorogul refuză cu „împietrită inima" să-i acorde atingerea fertilizatoare a cornului său miraculos, în timp ce Helgea e întruchipare a eternei şi atrăgătoarei enigme feminine, trimisa „Magdalenelor fecioare". Fantezia erotică

este o floare pe genunea unui suflet în adîncimile căruia zac la fel de teribile puteri de nimicire, aproape o disonanţă psihică în totalitatea romanului.

Frustratul în realitate *se refugiază în imaginar pentru supravieţuire,* inventează liber, detaşat de amănuntul istoric. Inconştient, Cantemir se povesteşte pe sine, marele nemulţumit, închis în consolatoarea perfecţiune a Inorogului, privilegiul evaziunii fiind al creatorului capabil de o foarte intensă activitate psihică. Cum observa Starobinski, „...conştiinţa care imaginează poate să se şi îndepărteze şi să proiecteze fabulele ei într-o direcţie unde nu mai trebuie să ţină seama de vreo coincidenţă posibilă cu evenimentul : în sensul acesta secund, ea e ficţiune, joc, sau vis, eroare mai mult sau mai puţin voluntară, fascinaţie pură. Departe de a contribui la «funcţia realului», ea aduce o alinare existenţei noastre, antrenînd-o în regiunea fantasmelor." [30] Nimic paradoxal în afirmaţia că la Cantemir configuraţia imaginatului nu pierde legătura cu istoria, că schiţa acesteia din urmă, oricît de mare ar fi „coeficientul de negativitate" a viziunii, se recunoaşte totuşi şi se localizează în timp şi spaţiu. Acest coeficient trebuie avut mereu în vedere, cunoscînd realitatea căreia se opune scriitorul. „Lentila" de studiu deschide şi mai mult unghiul negativist, nu cu mult mai lărgit la Caragiale, scriitor mai popular prin accesibilitatea formei. Energia mişcării răului şi imoralităţii nu e reprodusă, ci recreată prin mărire şi voinţă lirică deformatoare. Se realizează o realitate psihică a subiectului creator (asemănătoare în ansamblu, dar inexactă în detaliu), un paralelism la modul geometric al semnificaţiilor şi nu al proporţiilor.

[30] Jean Starobinski, *Relaţia critică,* Bucureşti, 1974, p. 159.

Fervorile imaginarului sînt trăite și de personaje, cu atîta tărie încît provoacă stări halucinatorii, donquijoteşti, cauzînd chiar moartea. Ursul se mistuie în focul propriei imaginaţii : „Căci Ursul, în părerea sa, pentru bișugul mierii ce aștepta, acmu precum că toate prilazurile prisăcilor sare socotiia și toate știubéele cu miiere fără nici o sială, fărămă, gîndiia, și aşé din lăcomiia deșartă și de mîndriia înflată, *cu vînt de gînd și cu miiere de părére* (s.n.), preste măsură îndopîndu-să și înfundîndu-să, aşijderea acele ticăloasele albine, carile prin *faguri de aburi* (s.n.) împrăștiiate rămăsése, prin mațele și ficaţii Ursului pătrunsără... și cu această de năprasnă și mieșeloasă boală, înainte a toate gloatele crăpă". (I, p. 155.) De ce trebuia să moară în durata acţiunii romanului ? Pentru că ţinuse nedrept partea hilarei Strutocamile. Ursul, ca și scriitorul, creatorul lui, avea o fantezie cu puternice resurse imaginative încît să moară ca victimă a închipuirii trăită ca realitate efectivă.

6. O specială dispoziţie anamorfozantă creează la Cantemir noi forme excesive, dimensiuni false, trucaje, care nu mai au decît o vagă corespondenţă cu modelul real numit Brâncoveanu, Racoviţă sau Ruset și nu atît de aberante, încît să nu mai recunoaștem posibilităţile caleidoscopice ale comportamentului uman. În portretele psihologice anamorfozate ale *Istoriei ieroglifice*, o optică spirituală exagerată, depășită de pasiunile sufletului, mărește într-atît o trăsătură de caracter — dintre acelea pe care omul le ascunde, conștient sau nu — încît copleșește ca proporţie întregul, devenind esenţială, vizibilă, de un realism violent. Cum putea fi satirizat Corbul altfel decît prin deformare caricaturală ? Autorul și-a fixat exigenţa pe un viciu al personajului, sau pe o carenţă intelectuală, le-a augmentat, transformîndu-le în facultate dominantă,

chiar dacă în structura personajului istoricește existent, aceste trăsături aveau o importanță cu totul minoră, neobservabilă. Din unghi subiectiv ea este selectată, încît personajul ne apare simplificat la dimensiunea unei trăsături unice, predominante. Vivacitatea caricaturii se și datorează în mare parte, dacă nu diminuării totale a trăsăturilor secundare, oricum estompării lor, prin contrast punîndu-se în evidență ceea ce „vede" scriitorul, care se adresează imaginației și nu ochiului. Apar astfel proiectate neliniștitor lacomul și enormul „stomah" al Cucunozului, „floarea" schimbătoare a Hameleonului, craniul mic și gol al Strutocamilei, lărgimea gurii Crocodilului, ghiara ascuțită a Uliului și cornul Inorogului. Disproporția și hibridările percepute ca fantastice conțin punctul de vedere al scriitorului în „investigarea" și categorisirea personajului. Mai mult, personajele reprezintă trepte sociale dintr-un sistem obnubilat. Prin caricatură și deformări ilariante, asemenea satiricilor francezi ai secolului și înaintea lor, iluministul român atrăgea atenția asupra degradării și, implicit, asupra necesității schimbării. Revolta albinelor ar fi fost o cale. Ruinînd satiric și caricatural organizarea socială, economică și politică a țărilor balcanice degenerate sub dominație otomană, Cantemir se ridică în avangarda radicalismului filosofiei sociale a luminilor. Citit cu speciale intenții euristice în latura eticii sociale, romanul se poate interpreta ca un tratat de morală politică aplicată, acceptîndu-i și tendința hiperbolizantă.

Istoria ieroglifică este în literatura manieristă o „perspectivă curioasă", o operă similară anamorfozei picturale a „Vexierbild"-ului (tablou cu secret), practicat încă din Renaștere. Portretul transformat, supradilatat și ascuns sub mască este o recunoscută pasiune a scriitorului Cantemir. Jocul anamorfotic, în teorie *(Tratatul de pictură)*

și practica desenului *(Codex Atlanticus)* se leagă și de geniul lui Leonardo." [31] În „cearta poetului cu pictorul", gînditorul italian cuprinde comparativ, pe lîngă mijloacele de exprimare și pe cele de percepere a lumii exterioare ca subiect al artei. Concretul vizual al picturii este relevat ca superior ficțiunii poetice. *Parti-pris*-ul merge pînă la distincții efective între ceea ce captează ochiul în cunoaștere și ceea ce realizează închipuirea. Făcînd elogiul atotputerniciei pictorului, de nemăsurat cu puterea limitată a poetului, Leonardo da Vinci era de fapt poet. Orice corp, scria el, în cazul picturii „trece în minte prin mijlocirea ochiului, pe cînd închipuirea poetică ce ți-o formezi despre corp nu trece prin acest simț, ci se naște luminînd întunericul dindărătul frunții. Oh! Cîtă deosebire este între închipuirea unei astfel de lumini în întunericul minții și viziunea sa aievea, în afară, la lumina zilei." [32] Dar, asupra acestei distincții între receptarea realității cu „ochii trupului", sau prin ochi interiori, distincție pe care o face și Cantemir, vom reveni mai tîrziu. Deocamdată trebuie să observăm că preocupările sporadice asupra jocurilor anamorfotice cu oglinda convexă din Renaștere intră în vogă în secolul al XVII-lea, ca expresie a unor reacții „constructiviste" cristalizate în reguli de recompunere a realității prin răsturnări transformatoare. [33]

Nu se exclude cu totul posibilitatea ca Dimitrie Cantemir să fi cunoscut cărțile iezuitului german Athanasius Kircher, despre perspectiva anamorfotică, teoreti-

---

[31] Jurgis Baltrušaitis, *Anamorfoze*, București, 1975, p. 22.

[32] Leonardo da Vinci, *Tratat despre pictură*, București, 1971, p. 15.

[33] Gustav René Hocke, *Lumea ca labirint*, București, 1973, p. 215. Aici se face și definirea termenului cu referiri la vechimea lui.

zată mai explicit de discipolul său, Gasparus Schott. Bizareria trucajelor arhitecturale din Cetatea Epithimiei imaginată de Cantemir, cu frumusețea și semnificațiile lor schimbătoare, dependente de lumini și umbre misterioase, simbolica numerelor conving că eruditul român „trecuse" nu numai prin *Civitas solis*, dar și prin Heliopolis-ul lui Kircher, unde exista și un *templum solis* [34], și prin studiul acestuia despre efectele razelor de lumină cuprins în *Ars magna lucis et umbrae*. Nu e mai puțin adevărat că reprezentarea în desenul din manuscris a Cetății Epithimiei (pe verticală — fără perspectiva adîncimii) are în centru un templu ce amintește de arhitectura vestitei Aia Sofia. Însă textul conduce imaginația la un alt peisaj arhitectural, cel prezent în imaginația scriitorului și nu cel desenat convențional. Cu atît mai puțin sugestiv desenul, dacă, așa cum scriitorul însuși, „uimit" de propria fantezie arhitecturală conchidea, mimînd poticneala, prin *toposul* : „cuvîntul a le povesti vrednic și gîndul a le formui harnic nu ieste". În absența edificiilor gotice cu imense orologii, scriitorul moldovean, trăit și la Constantinopole, nu putea imagina asemenea mașinării decît după modele livrești. Cert, descrierea unor monumente văzute e dominată de imaginar. Arhitectura monumentală, simbolică în concepția lui Cantemir, cunoaște inventivitatea rece, de multe ori aberantă, din *Visul lui Polifil* [35], concretizată în schițe de piramide-templu, obeliscuri cu statui în vîrf, bazilici circulare cu basoreliefuri, fîntîni și grupuri sculpturale, cupole și iar cupole. Imaginat de călugărul dominican Fra Francesco Colonna (profesor de retorică trăind în spiritul antichi-

[34] Ath. Kircher, *Obeliscus Pamphilius*, Romae, 1650, p. 170.
[35] *La Hypnerotomachia di Poliphilo*, Veneția, 1545, p. b II, n. III și urm.

tăţii), *Visul lui Polifil* a avut o mare circulaţie şi influenţă asupra artei Renaşterii.[36] Unele amănunte introduse în viziunea lui Cantemir puteau să-i parvină din descrieri, în circulaţie, ale Bagdadului (ziduri crenelate, turnuri, cupolă gigantică susţinută pe colonade)[37], sau reţinute din cunoaşterea palatelor Adrianopolelui, însă ansamblul este un complex arhitectural imaginat în stil exotic, de Orient apropiat, o reverie „constructivistă". Dintr-un exerciţiu de reprezentare în desen (cu a treia dimensiune) a Cetăţii Epithimiei ar rezulta un fel de *thaumaturgus opticus*, extrem de complicat, ilizibil fără utilizarea secţiunii în desen. Cetatea imaginară (I, p. 162—171) a lui Cantemir (prefigurarea literară a romanticei *Santa Cetate* heliadeşti, sau a macedonskianului Bagdad) reflectă spiritul autorului împovărat cu ştiinţa lumii, hazardat în cel mai fantastic „constructivism" baroc. Mai mult decît interesante, edificiile lui sînt original imaginate în comparaţie cu cele din cărţile amintite, pentru că el făcea literatură savant impenetrabilă şi nu ştiinţă. Efectul monumentalităţii rămîne acelaşi, chiar şi într-o alegorizare a răului, cum e Cetatea Epithimiei. Severitatea „scării" în a atrage atenţia asupra mesajului încifrat nu ne împiedică să vedem în descrierea Cetăţii Epithimiei un moment de literatură fantastică. „Piatra de încercare" este nu numai „impresia de ciudăţenie ireductibilă", dar şi scoaterea din sfera determinării temporale. Printr-o cetate moartă merg doi oameni, într-o plimbare cu sens, un iniţiator şi neofitul. Acesta din urmă transmite impresiile călătoriei într-un cadru de monumental echivoc — profetic, unde întîlneşte surpriza

[36] Guy de Tarvarent, *op. cit.*, p. VIII.

[37] *Encyclopédie de l'Islam*, Paris, 1961, tom I, p. 637, tom II, p. 701.

„vie", statuia mecanică. Fațadele clădirilor le *descrie iconografic* și nu într-o proiecție spațială. Amănuntele geografiei și arhitecturii orașului, evocînd parcă peisajul arhitectural exotic din romanul lui Ahileus Tatios, *Leucipe și Cleitofon,* par să reproducă în cuvinte o reprezentare picturală, ca o descriere de hartă sau tablou. Cantemir știe să preia din alte arte instrumente pentru realizarea funcției alegorice a descrierii sale, decor cu semnificații ascunse. Coborînd la cîteva elemente de amănunt, observăm că orologiul și zodiacul sînt solare, dar nu pe obișnuitul atunci cadran solar, descripția amănunțită servind nu artizanului, ci ochiului imaginației noastre stimulată să-și reprezinte în spațiu obiectul de artă descris. Zodiacul solar din *Istoria ieroglifică* e altceva decît *Zodiaco supramundano* al lui Athanasius Kircher.[38] Descrieri de orologii se puteau întîlni și în *Magia universalis* a lui Gasparus Schott.[39] Plasate pe suprafețe plane, simple, ele nu puteau să încapă sensurile intenționate de mintea scriitorului român, căutător neobosit de forme adecvate pentru imaginile interioare deja cristalizate. Cantemir introduce în construcția sa elemente simbolice în ordine umană și socială. Turla cea mai înaltă a templului, scăldată la răsărit și la apus de razele soarelui semnifica vistieria cetății, „haznaoa". Iar Helios, o altă obsesie a cărții, se traduce la „scară" prin aur, sîngele vieții vampiricei cetăți a lăcomiei. Scriitorul român împrumută din filosofia hermetică această corespondență simbolică foarte răspîndită. Adaptînd, soarele nu mai era aurul himeric al filosofilor, ci condiția vitalității

[38] Ath. Kircher, *op. cit.*, p. 77, 171.

[39] Gasparus Schott, *Magia universalis, Naturae et artis,* Herbipoli, 1657, p. 433.

unui imperiu istorc. Şi „scara" ajută înţelegerii simbolurilor din text, notînd laconic : „lună şi soare, argint şi aur". Pînă a fi atins pragul de jos al decăderii, cetatea atotstăpînitoare în această parte a lumii mai ameninţa încă. Ameninţarea, încremenită[40] impasibil şi obsedant între bogăţii imense, este exprimată în categoricul gest al statuii-orologiu fixată pe un acoperiş al lumii care, mai mult decît orienta, dirija în timp cu atotputernicie, prin poziţie supramundană, asupra supuşilor. În descrierea complicatei arhitecturi, făcută în roman prin mijlocirea deja iniţiatului Camilopardal, se insuflă aurului scintilant pretutindeni, „marmurilor de porfiră", „diamanturilor", argintului, „cristalului", o ciudată viaţă de „făptură", poate prin rostul lor simbolic intrinsec într-un sistem social care nu se putea concepe fără ele. Influenţat de povestitor, care pulverizează în atmosferă fascinaţii ale magiei puterii aurului, cititorul ştie că locuitorii nevăzuţi ai palatelor, descrise în aglomerare orientală, nu vor folosi niciodată aurul, condiţia vieţii lor, cum îl folosiseră locuitorii *Utopiei* lui Morus, sfidînd tirania valorii. Epithimienii erau adoratorii Pleonexiei, zeiţa „Lăcomia, la care muritorii să închină", tălmăceşte Cantemir, în timp ce utopienii primeau răsplata în bunuri, după muncă şi necesităţi. Transferate în contextul literar al alegoriei, instrumentele orientării solare (orologii, zodiac, planetariul, imaginat din unghiul magiei parastatice, utilizînd şi o simbolică a numerelor — şapte pentru Pythagora era un număr potrivit ceremoniilor religioase, semnificaţie părăsită la Cantemir) devin embleme ale unei mecanici sociale a Imperiului turcesc, dirijată din fabulosul Ţarigrad. Că „arătarea ceasurilor în trule", ne

[40] Manuela Tănăsescu, *op. cit.*, p. 93, traduce expresiv în impresiile de lectură efectul psihologic al acestor pagini.

lămurește Cantemir la „scară", „în toată vremea nepărăsită pofta și strînsoarea avuției" înseamnă. Minunîndu-se necontenit, povestitorul realizează un climax al impresiei vizuale urcătoare pe splendorile colonadelor. Ochiul privitor, intrat în vîrtejul fantasticului arhitectural, acordă viață ornamentelor din capiteluri. Nu numai „se pare", ci „se vede" că au viață : „Așijderea în vîrvul a fietecărui stîlp, de la un loc și mai în sus, patru zmei începea a să împletici, și, după ce ca la trii coți în sus să rîdica, capetele își despărțiia și puțintel can în gios le pleca, și doi spre un stîlp, iară doi spre alt stîlp ce le era dimpotrivă, căuta. Deci, precum a leilor, așé a zmeilor făptură atît de minunată era, cît nu zmei și lei a fi să părea, ce într-adevăr vii și cu duh a fi să videa." (I, p. 164.) Din nou rătăcim în pădurea de simboluri înfiorătoare, din care poteca „scării" nu vrea să ne mai scoată la lumină. Basmul cu cetatea fermecată este una dintre cele mai semnificative inserții în structura romanului cantemirian, vizionară ca și visul Hameleonului. Nu lampa lui Aladin ar fi readus la liman vizitatorul care ar fi călcat „drumul planetelor" („ulițile cetății") misterios întortocheate, ci un fir al Ariadnei împletit din aur și lăsat mereu să cadă în urmă i-ar fi limpezit destinul. Este ceea ce învățase bine principele moldovean în lunga lui experiență orientală. Magia arhitecturală divinatorie nu conține nimic gratuit, neofitul trebuia strivit moral.

Orientul și Occidentul se întîlnesc în ornamentațiile fantastice ale cetății Epithimiei. Miniaturalul vegetal și zoomorf al arabescului islamic[41] se combină original cu

[41] Vezi Jurgis Baltrušaitis, *Evul mediu fantastic*, București, 1975, p. 89 și urm. Despre imagistica arabescurilor fantastice orientale împrumutate în ornamentul gotic.

ideea kircheriană a peisajului zoomorf animat prin efectul razelor de lumină, în decorația luxuriantă turnată în metalul de la temelia templului din „mijlocul orașului" ce pare adormit. Ciudat, fauna nu este exotică. Povestitorul (Camilopardalul), intermediar între autor și cititor, face un scurt elogiu artizanului, meșter al formelor. E o voalată laudă a propriei imaginații creatoare. Desenul animat desfășurat pe cele patru laturi era un enorm *campus zoomorphus* narativ. Plimbarea în jurul templului dreptunghiular, de-a lungul benzii în basorelief, cu secvențe de imagini, era o lecție asupra primejdiilor de vînătoare a vieții. Pe templul lăcomiei nu se putea înlănțui în basorelief decît reprezentarea legii poziției existențiale de pîndă, care așteaptă pe cel urmărit. Figurația vitalistă în arabesc, deschisă cu ornamente serpentiforme, povestește, în rezumat alegoric, o „viață a lumii" contemporane și din totdeauna, fiind în același timp un rezumat al ontologiei cuprinse în întregul *Istoriei ieroglifice*.

Descrierea memorialistică, a călătorului uimit de arta basoreliefului, este o falsă motivare, fals pretext sub care se plasează semnificații convergente sensului global al alegoriei. Cu motivarea descrierii unui tablou deschidea Longos povestea lui *Dafnis și Cloe*. Romanul lui poetic se vrea un comentariu de tablou: „Pe cînd vînam în Lesbos am văzut într-o dumbravă a nimfelor [...] icoana zugrăvită a unei povești de iubire. Frumoasă era și dumbrava cu arbori deși, luminată de flori, hrănită cu ape de izvor [...] Mai plăcută decît toate era însă icoana aceasta, care arăta, zugrăvite cu ales meșteșug, întîmplările unei iubiri [...] Puteai să vezi acolo femei născînd, altele înfășînd prunci, [...] copii părăsiți, animale care-i hrăneau, păstori care-i luau în grija lor, îndrăgostiți jurîndu-și credință [...] Mai erau și alte multe, și toate de

dragoste ; iar eu, privindu-le cu sufletul uimit și fermecat, am fost cuprins de apriga dorință să tălmăcesc, scriind, icoana în cuvinte. Am căutat atunci pe cineva să-mi lămurească înțelesul chipurilor mute [...]" Se schițau în această prefață, iconografic, marile momente ale acțiunii romanului. La Cantemir banda narativă a basoreliefului rezumă simbolic, în forme statice o parte din acțiunea pînă aici desfășurată, adăugînd în plus sugestii pentru partea a doua a romanului. Tema este, evident, alta, iubirea este înlocuită cu lupta pentru existență, poeziei îi ia locul proza cruzimii vieții. Jungla animalelor agresive figurează altceva : „Deci cît meșterșugul vărsatului temeliii ceii de metal și cît iscusită și ascuțită mintea vărsătoriului și tipăritoriului [...] arăta. Așișderea, tot feliul de pasiri, de jiganii, de lighioi [...] peste toate locurile să arăta, unele în pomșori cuiburile își făcea [...] altele hrană puișorilor își aducea, pajorile, șerpii [...] să-i apuce clonțurile își vîrîia, brehnacea de sus iepurile [...] pîndiia, mîța, care pre șoarec pe supt frundzele din copaci căzdute, [...] și cu urechea asculta [...] vulpea prin pomi [...] găinele și păsăruicile scociorîia [...] Lupul după turma oilor pre piept să tîrîia, ciobanii, unii ca de somn adormitînd, în cîrlige răzimați [...] lară la alte turme, ca cînd lupul oaia ar fi apucat, ciobanii chiuia, cu mîna dulăilor lupul arăta, dulăii goniia, lupul cu cîrlanul în gură fugiia [...] Acestea dară și alalte multe mai ciudate și mai minunate în temelia capiștii săpate și vărsate să videa." Ca în prefața romanului lui Longos și memorialistul din *Istoria ieroglifică* are nevoie de un tălmăcitor al construcțiilor văzute în cetatea Epithimiei : „Eu dară, așé (dzicea Camilopardalul), ca cel strein de toate carile videam peste măsură mirîndu-mă și nu atît de minunea lucrurilor vădzute mă miram, cît de carea întîi m-oi mira, mă minunam și de unile, a

cărora nici începutul, nici săvîrșitul a pricepe puteam, socotiiam, care în ce chip a le cunoaște ași putea și cine să mi le arate s-ar afla chitiiam [...]". Artificiul studiat, insistența mirării (prin repetarea cuvîntului) atrage atenția asupra tîlcului descrierii. În formă, întreaga descriere a cetății se reclamă de la un fast bizantin. Despre un „bizantinism al descrierii", excesiv ornamentată, vorbea Albérès, găsindu-l caracteristic realiștilor care aspiră la un studiu social și psihologic sau de moravuri. Dealtfel, *Istoria ieroglifică,* în întregime, pentru profuziunea excesivă a fondului de idei erudite, pentru policromia ornamentației este o operă bizantină. Poziția de pradă luată de animale și păsări (multe cu rol de personaje în roman), cu ghiare, clonț și colți are o agilitate atît de expresivă, încît te-ai aștepta ca figura să se scuture din forma încremenirii metalice. Înlănțuirea scenelor de „vînătoare a Filului cu harbuzul" este o alegorie a „meșterșugului Porții spre lucrarea lăcomiii". Lăcomia „ethiopului", om fără mască animală, lucrează disimulat, cu capcane mascate, măiestrit așezate în locuri „foarte frumoase la privală". Peisajul natural, muntele, șesul, apa, pădurea, luminișul, dumbrava sînt puternic antrenate în impresia de acțiune variată, parte integrantă a personificării. Din lectura secvențelor succesive se încheagă un sens global parabolic. Inorogul, Corbul și Hameleonul, lipsind din decor, ni-i putem imagina într-un prim plan anamorfozat, indescifrabil la privirea din față, în genul *Vexierbild*-ului lucrat de Erhard Schön [42]. Lupta acestor personaje e evidentă în alt plan, pentru că ea este conflictul particular al unui moment istoric, deci trecător, profilat pe un decor de valabilitate generală, în care se figurează lupta vieții într-o împletire a elementelor zoomorfe, ve-

[42] J. Baltrušaitis, *Anamorfoze,* ed. cit., fig. 7, 8, 9.

getale și minerale, de încărcătură barocă. Încă o dată observăm ingeniozitatea transferului unei tendințe de epocă, manifestată în artele figurative, spre sfera artei cuvîntului, nevoit să reproducă bogăția tematică a imagisticii vizuale în descrieri încetinite. În afară de literat, în Cantemir exista și un virtual critic de artă, de o valoare tîrziu manifestată în Odobescu din *Pseudokinegetikos*. Conținutul, vizînd evident imoralitatea socială, se răscumpără estetic în epicul strălucitor, în plasticitatea descrierii literare făcute cu exersat „ochi de caligraf persan", cum scria Călinescu. Impresia de abundență a amănuntului rezultă din concentrarea mișcărilor semnificative reprezentate în relief metalic. Procedeul descriptiv se constituie în maniera miniaturilor orientale pictate sau brodate, cu o mare densitate de figurație într-un spațiu restrîns. Un exemplu revelator de aglomerare specifică arabescului poate fi miniatura persană intitulată *Curtea lui Solomon*, desfășurată în trei benzi : sus — păsări, la mijloc — oameni, jos — animale, adunate ca într-un divan al regnurilor.[43] Ilustrare prețioasă, nimic mai mult, în timp ce Cantemir, pornind de la aspectul formal al suprasolicitării spațiului, descrie literar mișcarea figurilor în acțiune vitală, criptografică. Se reține sensul alegoric al înlănțuirii narative în basorelief, indiferent dacă autorul a neglijat ridicarea figurilor miniaturii model, oricare ar fi ea, la scara spațiului pus la dispoziție de arhitectura monumentală a templului de decorat.

Fără să aibă vreo legătură cu tradiția călugărilor minimi din Paris, ori cu obsesia automatelor cartesiene, Cantemir era totuși la curent cu existența statuilor mecanice, „mașini fără suflet și fără rațiune", „strămoși"

[43] Félix Guirand, *Mythologie générale*, Paris, 1935, p. 300.

ai roboților moderni. Auzise Cantemir de Apenini, colosul de care își amintea Montaigne, sau despre capul vorbitor, de bronz, al lui Albertus Magnus ?[44] Schott nu exagera cînd scria că i-ar „lipsi timpul și hîrtia", dacă ar voi să relateze cîte asemenea obiecte văzuse în Italia și în diferite orașe ale Germaniei.[45] Primul scriitor sud-est european, după informația noastră, care are ideea de a introduce statuia mecanică în contextul, oricum foarte variat în simboluri, al alegoriei literare a fost Cantemir. Odată cu acest non-artificiu alegoric se introduce un *simbolism al centrului* de nuanță particulară, desprins din simbolismul celest.[46] Cetatea este un centru al lumii, în care se concentrează nu perfecțiunea, ci bogățiile, templul desfrînat ornamentat este plasat în mijlocul cetății, iar „boadza Pleonexis", cu scaunul ei de foc, în centrul templului, „un fel de *umbilicus urbi*, care corespunde cu „gura Infernului"[47]. A se vedea și lămurirea noțiunii de „chentru" la „scara cuvintelor streine tîlcuitoare", înțeles ca „țintă" și punct de mijloc. Toate personajele romanului sînt fascinate de acest loc al foamei sacre de aur, care exercită asupra lor o forță centripetală.[48] Înfățișarea statuii este de „brută", cum ar fi categorisit-o Schott, și nu prezintă nici o asemănare cu emblemele avariției imaginate de autorii consacrați în iconologia pusă la îndemîna artiștilor Occidentu-

---

[44] *Idem*, p. 35, 36.

[45] Gasparus Schott, *op. cit.*, p. 24.

[46] Mircea Eliade, *Mythes, rêves et mystères*, Paris, 1957, p. 188.

[47] Mihai Moraru. *Formules oraculaires et le rôle dans la technique narrative de Cantemir*, în *Dacoromania*, Freiburg-München, 2, 1974, p. 232.

[48] M. Muthu, *op. cit.*, p. 87.

lui. Încă un element se adaugă la fantezia genială creatoare a lui Cantemir. În *Iconologia* lui Ripa, de exemplu, *Avariția* primește o descriere în evidentă contiguitate cu efigia conceptului din *Romanul Rozei:* o bătrînă palidă și descărnată, cu pîntece enorm, „mai mare decît al unui hidropic", ochii avid îndreptați spre o pungă pe care o ține în mînă. Atributul este un lup înfometat.[49] Desenele alegorice comentate au avut o largă influență în timp și spațiu asupra decoratorilor marilor edificii (franceze și italiene)[50], pictori și sculptori. Cantemir nu este însă cuprins neapărat în voga lui Ripa. El ia numai ideea, nu și canonul (cum se poate observa și în desenele alegorice din *Compendiolum* și *Divanul*)[51]. În marginea acestor norme ale alegoriei, propune o imaginație proprie în aflarea atributelor fundamentale ale statuii sale mecanice: „în mîna dreaptă cumpăna ținea ... iară în mîna stîngă ținea o leică". Ca orice element al codului hieroglific cantemirian de obscuritate caracteristică și acesta trebuia să comunice, într-un limbaj particular, o realitate abstractizată astfel după o îndelungă elaborare. Cu posibilitățile nelimitate ale sugestivității cuvîntului, descrierea alegorică își putea îngădui orice extravaganță care să urmeze ideea grotescului lăcomiei abrutizate, redusă la cîteva instincte, slujită de un preot oficiant, mijlocitor cu nume grecesc Filohrisos (nume compus, cum va realiza mai tîrziu Budai-Deleanu). Astfel, statuia automată pleacă urechea la promisiunile oamenilor, închide și deschide ochii în funcție de ce aude, piuie de plăcerea darurilor, elaborează „hrismos"-uri în „stihuri de aur", prezicînd mărirea celor foarte darnici. Aici

[49] Ripa, *op. cit.*, p. 25, 31—33.

[50] Emile-Mâle, *La clef des allégories peintes et sculptées*, în *Revue de deux mondes*, mai, 1927.

[51] D. Cantemir, *Divanul*, ed. cit., p. 146.

Cantemir nu mai este preocupat nici de iscusința, nici de materia în care era lucrată statuia, se concentrează inventiv pe atribute, simboluri și mecanism, încît se poate crede că s-a gîndit la vreun vizir „aievea", suprasaturat de bogăție sau la vreo sultană bătrînă, uitată de vreme în serai, avînd totuși rolul „urechii de spionat".

De remarcat, ca și în mitul salamandrei, zeița se complace în focul aurului, ce îi întărea tronul printr-un proces de topire și solidificare meticulos și complet gîndit. Ea însăși căpătase culoarea metalului : „La chip veștedă și gîlbăgioasă, ca cei în boala împărătească cad a fi să părea, cu sinul deschis și cu poalele în brîu dinainte sumese, ca cum ceva într-însele a pune s-ar găti, sta. Cu ochii închiși și cu ureche plecată, ca cînd ce în poale i s-ar pune să nu vadă, iară ce materie ar fi carea s-ar pune audzind să înțăleagă." Permanentă detașare în împrumutul de idei din modele timpului ! Contextul original în care e utilizată statuia automată ca instrument literar de reprezentare trebuie înțeles ca o interpretare, ca o prelucrare inspirată a ideii luate din arta statuară. Se acordă obiectului, miraculos însuflețit, funcția de simbol al unei lumi iremediabil coruptă, gata să moară înecată în preaplinul viciilor. Reprezentarea alegorică a puterii imperiale, studiată de scriitorul aflat înlăuntrul ei, se încheagă din sistematice reducții la mișcări instinctuale elementare de acaparare „nesăturată și nemilostivă", fără o cît de slabă sclipire de spirit. Terenul este al mitei, șireteniei, înșelătoriei, așteptării aparent imposibile, al insațiabilului sugerat, cu ironie moldovenească, prin „leică", atribut tradus la „scară" prin „punga sau voia lacomului", numită altădată de Ureche „sac fără fund". Sentimentul de așteptare prădalnică cu „urechea plecată" și ochiul disimulat închis, leagă acest artificiu al ficțiunii literare de basorelieful narativ, servind unității

concepției autorului român asupra moravurilor otomane, în parte preluate din Bizanțul decăzut. „Omul, lup al omului", într-o lume de oarbă guvernare a aurului, se pastișează adecvat în „chip de om cu chip de om (banul) a vîna", lege aplicată și în vînătoarea incomodului Inorog. Îmbrăcat în mantia literatului creator de simboluri (după ce părea să fi trecut prin școala memfitică de filosofie), Cantemir se afirmă deja ca filosof al istoriei și societății contemporane, ce se trădează în speculații de cea mai fină nuanță, asupra cărora au întîrziat și încă vor mai întîrzia istoricii și sociologii, aceștia din urmă avînd cîmp deschis și în *Descrierea Moldovei*.

Convergentă în simbolizarea uneia și aceleiași societăți descompuse, trebuie înțeleasă, după „scară", și descrierea cataractelor Nilului. O realitate socială plină de abuzuri primește replica literară a abuzului analitic. La nivel literal, descrierea pare o excursie de delectare într-o natură fantastică și exotică pentru călătorul moldav. Dacă cineva ar încerca să deseneze peisajele ciudate, cu munți găunoși, mîluri apocaliptice ce acoperă munții, cataracte stîncoase cu „trupul apei Nilului prăvălindu-să" greoi, curgînd mai repede pe fundul albiei decît la suprafață, „ca cu un duh oarecarile împins", huietul apei unde „Nilul în pămînt să soarbă", ar obține niște compoziții fantastice apropiate de cele ale lui Salomon de Caus. Astfel descris, peisajul fantastic, prin toate componentele, devansează natura romantică hoffmanniană halucinantă, a împrejurimilor *Minei din Falun*. Deschiderea descrierii, „Sfîntă această a Nilului apă...", egalează în entuziasm poetic cu exclamația lui Herodot din Halicarnas : „Egiptul este un dar al Nilului" [52], iar în pre-

[52] G. Maspero, *Histoire ancienne des peuples de l'Orient*, Paris, 1917, p. 1.

tenţiile ei memorialistice : „şi noi cu ochii noştri aşé am vădzut", concurează pe Philostratus, care în *Viaţa lui Apollonius* descria cataractele Nilului cu zgomotul lor asurzitor [53]. Aceeaşi descriere a izvoarelor, cataractelor şi fertilităţii Nilului se găsea, paralel, în *Istoria naturală* a lui Pliniu. [54] De unde s-a inspirat Cantemir nu se poate şti cu certitudine, dar nici nu interesează prea mult, întrucît sigur este că din nou a interpretat informaţiile ştiinţifice ca atribute literare, de astă dată în recreerea peisajului fantastic natural în funcţie de semnificaţiile alegorice acordate. Un veritabil peisaj anamorfotic apare în plasticitatea descrierii răscoalei stîncilor contra munţilor, cu antrenarea cosmică a stihiilor ce pun în pericol faţa aşezată geologic a planetei. Tendinţa hiperbolizantă din lamentaţia Inorogului este aici întîi afirmată. Prin comparaţie, literaritatea furtunii lui Hogaş ne apare numai îngrijită şi prea studiat clasicizantă. Incitaţi de strîmbătate, oprimaţii „în multă vréme ceriul a privi, pămîntul a suferi neputînd, de năprasnă din toate părţile şi marginile pămîntului holburi, vivore, tremuri, cutremuri, tunete, sunete, trăsnete, plesnete scorniră, atîta cît tot muntele înalt cu temeliile în sus şi cu vîrvul în gios răsturnară... şi aşé, toată calea şi cărarea pre pămînt şi prin aer cu gréle neguri şi cu întunecoşi nuîri, ca cu un veşmînt negru, căptuşind astupară şi tot drumul de pe faţa pămîntului cu stinci pohîrnite, cu dealuri şi holmuri răzsipite şi cu păduri săciuite pretiutinderelea închisără şi încuiară. Din ceriu fulgere, din nuîri smidă şi piatră, din pămînt aburi, fumuri şi holburi, unele suindu-să, iară altele coborîndu-să, în aer focul cu apa să amesteca şi stihiile între sine cu nespus chip să lupta.

[53] *Philostratorum et Callistrati Opera*, Parisiis, 1878, *Vit. Apoll.*, VI, 12.

[54] Pliniu, *Histoire naturelle*, Paris, 1948, V. 10; VI, 35.

Carile atîta de straşnică şi groznică metamorfosin în toată fapta făcură, cît ceriul cu pămînt şi apa cu focul războiu cumplit să fie rîdicat să părea, cu a cărora clătire toată zidirea să scutura şi să cutremura şi spre cea desăvîrşit a tot duhul peire să pleca" (I, p. 225). Urmează replica şi biruinţa munţilor, cu aceleaşi elemente de fantastic natural. Ca într-un ritual magic de purificare pentru a pregăti îndeplinirea unei dorinţe, iniţiaţii întru secretele Cetăţii Epithimiei, recunoscuţi ca fii ai zeiţei, fac „ţeremonie" ca orientalii la apa sfîntă, la malul Nilului, spălîndu-se pe mîni şi pe faţă. Stilizarea gestului ritualic, ce pare să fi fost împrumutat fantasticului folcloric dunărean, o întîlnim la Galaction, în *Moara lui Călifar*, legată de legenda pactului cu diavolul. Şi iniţierea personajului cantemirian însemna un pact cu demonul aurului, care primeşte şi nu dă. Şi alte personaje mărturisesc impedimentele (de basm) pentru atingerea ţintei dorite : „şi pentru ca din izvoarăle Nilului cu gura apă să beau în inimă avînd, după ce peste munţii ce să cheamă a Lunii am trecut [...] şi în gura gîrlii am aflat un oraş prea frumos cu cetate preafrumoasă." Nu intenţionăm o epuizare, măcar în enumerare, a elementelor fantastice din *Istoria ieroglifică*, vom adăuga doar că filosoful care studiază subteran secretele „apei Nigris" este un personaj fantastic, prin insolitul dispariţiei şi reapariţiei lui din hăurile apelor.

Întorcîndu-ne la *exoticul alegoric*, formă *sui generis* de anamorfoză literară şi nu simplă gratuitate descriptivă, se observă că povestitorul îşi deghizează mai bine aici satira. Vălul orbitor al exoticului fascinează într-atît, încît fixează atenţia şi interesul asupra formelor. În altă parte a romanului, uşor melancolizată Vulpea lansează, în subtilă asociaţie cu împrejurarea, o speculaţie de croială specific autohtonă asupra preţului pus de localnici pe

tot ce e venit din afara spațiului național, lor cunoscut. Ideea se regăsește, în expresie directă, la Alecsandri și Kogălniceanu. În cuvintele Vulpii se „formuiește" aproape o *definiție a exoticului,* a spațiului neștiut și atrăgător prin mister, în plus ideea că Orientul este considerat, prin îndepărtarea lui geografică, exotic față de Occident, cum și invers ar trebui să fie. Era un fel de a atrage atenția compatrioților asupra valorilor locale, în forma militantismului specific cantemirian. „Și așé vedesă, o prietinilor — susține Vulpea — că depărtarea locurilor și lipsa lucrurilor cari într-acel loc, măcar că multe, iară aiurea prea puține, aflîndu-să și audzirea lor minunată și vederea ciudată li se pare. De care lucru, Papagaia, căci vine de la locuri departe toți a o audzi și a o privi poftesc." Ideea se punctează printr-un demonstrativ de apropiere și unul de depărtare, „pofta" însemnînd dorință : „că pofta în lume cu lucrurile împreună și inimile stăpînind, *cestuia* ieftin, iară *celuia* (s.n.) scump nume i-au pus". Evident, nu avem de citit aici o poetică nostalgie a exoticului, spațiul insular pur al dragostei și euthanasiei, întîlnit la Eminescu și Macedonski, cît o lămurire programatică a conceptului spre luminarea auditoriului, inconștient asupra mobilului psihologic al adorației locului și lucrului îndepărtat, neobișnuit, dorit în secret. Lectura literar alegorică a celor mai multe pagini descriptive de exotism oriental este impusă de tirania „scării", care ne amintește mereu de analiza obsesivă a unui sistem economic irațional și deficitar, angrenaj în care este prins și autorul, observator sagace al răului. Este și el un filosof care se ocupă echivoc de secretele „apei Nigris". Satira, voalată în alegorie exotică orientală, se impune ca procedeu al literaturii iluminismului european înainte de *Scrisorile persane* și de călătoria lui Candide în fabulosul Eldorado, sau la Constantino-

pole. * Se știe că și muzica secolului al XVIII-lea a apelat la ritmuri turcești, servind ca decor sonor acțiunii în cadrul oriental.[55]

Atrage atenția totuși un fragment descriptiv pentru care „scara" amuțește, lăsîndu-l să plutească singular, cu frumuseți „nealterate" de sensuri alegorice interesate. Un splendid „peisaj imaginar" sădit de Flora grădinii lui Aladin, o insulă de poezie a exoticului într-un arhipelag de alte descrieri cifrate avînd funcție alegorică. Cu sufletul îmblînzit, alegoristul se odihnește în răcoarea grădinii cu flori cuvios împrăștiate. Aranjament în forme de cea mai autentică extracție exotică, inspirat din ordinea arabescului vegetal al ornamentelor de pe porțelanuri, lucrate în smalț monocrom, și din picturile murale ale somptuoaselor palate constantinopolitane. „Tabla de zmaragd meree" a cîmpiei se interpretează ca o metaforă expansivă a acestei bijuterii descriptive. O delicată însufleție romantică prefigurează macedonskiana beție de roze a grădinii, organizată estetic, din *Rondeluri*. Exotic văzut sau imaginat ? Mai curînd o evaziune imaginativă combinatorie, în marginea edenului contemplat pe malurile Bosforului și a lecturilor din *Golestanul* lui Saadi. Un fragment cu funcție de peisaj ideal în veșnică primăvară, un *locus amoenus*[56], *topos* bine delimitat în literatura edescriptivă europeană : „Iară pre șesurile cîmpului aceluia, și pre o parte și pre altă parte de apă, atîta cîmpul cu otavă înverdziia, cît ochilor preste tot,

---

* Absolut întîmplătoare, dar cu atît mai semnificativă, între alte asemănări cu expresiile metaforice cantemiriene, este denumirea de „tină galbenă", în *Candide*, pentru „lutul galbăn", aurul epithimienilor.

[55] Evanghelos Moutsopoulos, *Categoriile estetice*, București, 1976, p. 93.

[56] E. R. Curtius, *op. cit.*, p. 230.

tot o tablă de zmaragd merée a fi să părea, în carile tot chipul de flori din fire răzsărite, ca cum cu mîna în grădină, pre rînd şi pre socoteală ar fi sădite, cuvios să împrăştiia, şi cînd zepfirul, vîntul despre apus, aburiia, tot féliul de bună şi dulce mirosală de pre flori scorniia. Aşé cît nici ochilor la privală, nici nărilor la mirosală saţiu să putea da. Iară pre malurile gîrlei tot féliul de pomăt roditoriu şi tot copaciul frundzos şi umbros de-a rîndul [...] frumos odrăsliia. A cărora umbri, giumătate pre lină apa Nilului, iară giumătate pre mîngăioasă faţa cîmpului să lăsa. Iară roada pomilor şi la frumseţe şi la dulceaţă, nici Asia au vădzut, nici Evropa au gustat. Căci tot într-acelaşi pom mugurul crăpa, frundza să dezvăliia, floarea să deşchidea, poama lega, creştea, să cocea şi să trecea, totdeodată ..." (I, 162—163.) Nelocuita Arcadie a lui Cantemir se îndepărtează de tradiţia pastoralei latine, dar se apropie mult de peisajele *Odiseii*. Iată unul care, fără să fie identic, subliniază, prin cîteva coincidenţe, aportul literaturii antice greceşti la îmbogăţirea imaginaţiei descriptive a scriitorului român cu o notă de rafinată măreţie. Odiseu, întors, admiră grădina palatului lui Eretheus :

...se deschide o grădină
Mare de patru pogoane-ngrădită cu zid pe de margini,
Arbori în floare se văd înăuntru şi arbori pe roadă :
Pere şi mere şi dulci smochine, măsline şi rodii.
Fructele, iarnă şi vară, nu-s lipsă pe aici niciodată.
...Este sădită şi-o vie din viţă bogată în struguri,
Cari într-o parte a viei se coc sub arşiţa de soare,
Cînd în cealaltă sunt chiar şi culeşi ori striviţi pe sub teascuri.
Astfel dar unii îs copţi pe cînd alţii îşi leapădă floarea.
Plante tot felul se văd către stratul din urmă al grădinii,
Astfel sădite, că veşnic le acoperă flori şi verdeaţă.[57]

[57] Homer, *Odysseia*, trad. C. Papacostea, Bucureşti, 1944, p. 131.

Concluzia originalității dominante în sinteza cantemiriană a parfumurilor poeziei exotice vine de la sine.

7. Întorși la receptarea realității ca *disegno interno*, propunem lecturii o profesiune de credință a autorului *Istoriei ieroglifice*, liber și stăpîn, prin compensație, în împărăția nemărginită a sufletului. Supunerea trupului se răscumpără în libertatea totală a vieții psihice: „că spre închisoarea și legarea trupului un lanțuh și o vartă destule sînt, iară spre strînsoarea sufletului și spre opreala voii slobode nici mii de mii de lanțuje, nici dzăci de mii de închisori pot ceva face (I, p. 75). Libertatea limbajului mental al filosofului, despre care vorbea Vico, în cazul scriitorilor cunoaște complementaritatea în libertățile unui limbaj al sufletului, dirijor al minții în crearea imaginilor alegorice și anagogice. Scriitorul român trebuia, în fine, să-și inventeze libertatea. Aceasta fiind poziția luată de Cantemir față de istoria anilor repovestiți în roman, ne rămîne să constatăm cum o înregistrează retina sufletului său și cum introvertirea imprimă romanului o subiectivitate substanțială. Prin extrapolare din artele plastice la posibilitățile și specificul imagisticii literare, putem vorbi de viziune anamorfozantă în *Istoria ieroglifică*. Deformarea în artele plastice urmează alte legi, dominația este a vizualului (în relația creator-receptor). Orice literatură este anamorfozantă, o viziune metaforică transformatoare, realizată în laboratorul psihic al scriitorului, comunicată cititorului tot pe unde psihice. Ceea ce e „perspectiva deformată", după diverse metode de descompunere și recompunere, teoretizată în secolul al XVII-lea de Gasparus Schott[58], pentru artele figurative,

[58] Schott, *op. cit.*, Liber III, *De magia anamorfotica*, p. 100—169.

este hiperbola cu suport liric pentru literatură. La Cantemir se pune problema gradului de transformare a istoriei anilor 1700, deoarece distorsiunea reflectării crease nu numai dificultăți de receptare dar și mari rezerve asupra textului. „Privită din față", cartea este derutantă, însă, la o lectură oblică prin dioptriile sufletești, cît e posibil și spirituale ale autorului, totul devine lizibil. Înainte de a-și lua distanța necesară judecății de valoare asupra cărții, cititorul trebuie să trăiască măcar în parte eul sentimental al scriitorului, să se intropatizeze, stare consumată de autor la rîndul lui în raport cu realitatea. Fără o astfel de coincidență, firește circumspectă cu deformările, textul romanului cantemirian rămîne mai departe închis, jocul „optic" al fanteziei literare nu-și denunță cheia. Ca deformare subiectivă, programatică, *Istoria ieroglifică* ne informează totuși asupra realității, prin reducere la esența fenomenelor sociale și de caracterologie umană întruchipate sub măști animaliere și alte noi hieroglife. Disimularea ideilor în măști presupunea un proces de subiectivizare, întrucît aici se cuprinde felul în care literatul român percepe și judecă lumea. Ce este fals în detaliu ni se înfățișează valabil în ansamblu (sub validarea sentenției), dovadă că viziunea este profundă, că spectacolul lumii fusese contemplat și înțeles în resorturile intime.

„Unealta" deformatoare care lucrează în *Istorie*, nu în sensul înfrumusețării realității, ci pentru a face vizibile reprobabile evenimente umane și sociale, este „ochiul sufletului". Din *Istoria ieroglifică* privește mulțimea ochilor lui Argus, împărțiți între cer și pămînt, între afectele și spiritul omului: „Ochiul trupului" și „ochiul ceriului" care în amurg se închide, „ochiul vicleșugului" și pizmei, „ochiul mîndriii" și al lăcomiei. În

centru însă se plasează, cu privire dominatoare, „ochiul sufletului" și, cu altă nuanță, „ochiul minții", al înțeleptului și filosofului. Vorbind despre acest ochi interior, Cantemir îl și deschide avid și nemilos de pătrunzător trimis în ascunzișurile naturii omenești. Pe lîngă trăsăturile psihice caracteristice, în el fuzionau firește și facultăți spirituale. Deliberat, Cantemir, eliminînd „trupăscul ochi" (deschis în *Divan*), ca organ participant mecanic la îmbogățirea „ochiului minții", și numai temporar activ, acordă „ochiului sufletului" puterea vizionară de a cuprinde cele nevăzute și cele viitoare. (I, p. 66, 141, 142 ; II, p. 129.) Vom cita dinadins un întreg context în care este plasată expresia, spre a distinge înțelesul ei adevărat și claritatea implicațiilor spirituale ale unei astfel de priviri vizionare, cum o înțelege și Cantemir. Liniștea și limpezimea interioară a frazelor cucerește, ca tot ce se spune că se întîmplă în tăcerea gîndirii : „Această pasire, dară [Brehnacea], vădzind că din partea carea nici nedéjduia, lucruri ca acéstea nebiruite și nelecuite să scorniră, precum cu vréme céle de carile grijă purta, de să vor ijdări, cu cît mai réle și mai cumplite răscoale în tot trupul publicăi vor aduce socoti. De care lucru, acéstea aşé în sine chitindu-le și oarecum pănă a nu fi, *cu ochiul sulfetului ca cum acmu ar fi vădzindu-le* (s.n.), cătră tot theatrul voroavă ca aceasta făcu... (I, p. 250.) Ce conține, așadar, acest proemiu al discursului filosofic al Brehnacei ? Un întreg proces mental de apropiere („acmu") a viitorului prezis prin faptele trecutului. În „cuvinte cioplite și supt pilde oarecum acoperite, însă tocma la ţenchiul adevărului dusă și nemerite", discursul Lupului cuprindea și adăuga o nuanță în plus sintagmei, oglindirea, inserată, cu sens precis, în contextul laudei împăraților prooroci (tipul împăratului înțelept, luminat) : „... și acestiia pre carile noi acmu cu

ochii trupului de față le privim, pre acele ei [împărații], încă pînă a nu fi cu ochii sufletului le oglindiia", le reflecta deci, prezicîndu-le. Subliniam și în alt loc opoziția între simțul exterior și cel interior, din nou aici relevată, la care trebuie să adăugăm că „ochiul minții" și „ochiul sufletului", în accepția cantemiriană, nu sînt expresii sinonime pentru o noțiune, cît două nuanțe ale ei. Interesante semne ale libertății transformatoare, slujind sensibilizării, se pot citi și în alte sintagme — cu valoare de transfer metaforic, cum ar fi : „pîntecul sufletului" (despicat, ar ieși la iveală răul acțiunii Hameleonului", „urechile minții", iar altele mai afectiv trase spre interior, precum „urechea inimii", care ascultă avid „cuvîntul dreptății", și prin excelență apropiată de „ochiul sufletului" este „mintea inimii". Metaforismul anatomic nu era invenția lui Cantemir, „ochiul sufletului" era, cum observa E. R. Curtius, una dintre cele mai îndrăgite imagini la scriitorii vechi, cu sursă în textele platoniciene, și încă de atunci exprima idei foarte complexe. Cunoașterea prin inimă, printr-un „ochi al inimii" *(ayn al-galb)* este acceptată ca percepție imaginativă a unei lumi proprii *(mundus imaginalis)* și de Islamul esoteric[59], firește împrumutată tot de la greci. Vizionarul „ochi al sufletului" ar fi dar, completînd sensul textelor citate, imperiul imaginarului, liber să lege logic fenomenele realului analitic, sintetic și selectiv, sau să le deformeze cu indignare în latura urîtului pentru a evidenția ideea vizionară. Apariția unui asemenea concept aparținînd teoriei esteticului, și nu e singurul, ne convinge că *Istoria ieroglifică* este un roman și un studiu asupra pro-

[59] Henry Corbin, *Histoire de la philosophie islamique*, Paris, 1964, p. 85—86.

cedeelor romanului în același timp, evident, un fapt care îi sporește dificultatea.

Avîntul deformator devine frenezie în cadrul acoperit al alegoriei. Ca orice literatură simbolică, *Istoria ieroglifică* „alterează și falsifică formele date în prealabil", dar și pentru că autorul se identifică cu personajul care tulbură echilibrul tuturor. Inorogul e un *nexus*. Realitatea este filtrată de orgoliul lui adînc lezat, necontrolat în amplificarea caricaturii pînă la grotesc. Nu atît dorința delectării (ca în plastica anamorfotică) justifică un asemenea exercițiu estetic, cît mai ales o experiență aspră, dramatică, cu efecte psihice. Shakespeare, în *Richard al II-lea*, poetiza puterea tristeții înlăcrimate de a produce imagini deformate : „Căci ochiul durerii sclipind de lacrimi orbitoare / Face mai multe obiecte dintr-unul singur". Tulburarea apelor sufletului este poetic sugerată la Cantemir prin întoarcerea în „jele" și „negrele" a două limpezimi din eternul material poetic simbolic : „ochiuri de cucoară" și „limpezi izvoară". Implorația succede unei încantații cernite, amestecate cu teribile imprecații izbucnind din „melanholia" Inorogului, boala sufletului său, definită la „scară" : „boală de voia rea, pătimirea întristării, fiierea neagră". Evenimentul biografic al frustrării de purpura domniei generase satira din prima parte a romanului, iar prinderea prin înșelăciune a divinului Inorog regenerează răul sufletesc, închizîndu-l într-un laborator de anamorfoze literare, cu retorte și eprubete pline de amărăciune și voință de răscumpărare. Convergentă, dar cu alt punct de plecare decît răul psihic, ar fi tendința analistului structurilor psihice umane (cum poate fi numit Cantemir), de a căuta, cu „mintea inimii", generalul în manifestările lui particulare. Realitatea particulară (oamenii și evenimentele sociale ale vieții lor) este *descompusă* în forme grotești exagerate, atinse de aripa

deformării, pentru a fi *recompus* generalul (esența naturii omului) prin sentențiі și cugetări abundente. Așa au răsărit „florile răului" cu parfum specific balcanic, emanat din arderile unui pasionat, cunoscător suprasaturat la treizeci de ani. Geniul căutător de simboluri avea libertatea, dată de condiția lui spirituală, să mărească și să deformeze pentru a ajunge la sublimare. Acest proces îl observa Hegel în simbolica inconștientă a artei indiene : „Diferitele figuri, pentru a putea atinge generalitatea ca figuri sensibile, sînt deformate, devenind colosale și grotești. Deoarece figura singulară care nu trebuie să se exprime pe sine însăși și semnificația ce-i este proprie ca fenomen particular, ci trebuie să exprime o semnificație generală care rezidă în afara sa, nu mulțumește intuiția pînă ce, scoasă din limitele ei nu e transformată în ceva enorm, în ceva fără noimă și măsură. Aici se caută realizarea amplorii și generalității semnificațiilor, mai ales prin exagerarea prodigioasă a mărimii formei spațiale..." [60] O contribuție la deformarea literară o pot avea și simțurile înșelătoare, cu influență halucinatorie asupra imaginației. Sensibilizat de frustrări succesive, autorul-personaj își proiectează sentimentele asupra lumii, de aici rezultînd că simțurile primesc din partea mediului răspunsuri false, exacerbate, datorită suspiciunii. Refularea naște demoni care chinuie simțurile, ca în ispitirea Sfîntului Antoniu : „... oare ce audzu adevărat audz, au demonul ispitindu-mă simțirile îmi batgiocurește ?".

— Anamorfoza în *Istoria ieroglifică* (precum în pictură) este o *perspectivă deformată,* din punct de vedere al adevărului, de amănunt, realizată prin colaborarea unui suflet pasionat, a cerebralității și simțurilor, literar exacerbate, ale scriitorului. Unghiul negativist al viziunii, ca

[60] Hegel, *op. cit.*, I, p. 346—347.

perspectivă narativă față de model, își dezleagă secretul în nemulțumiri devastatoare, proiectate uneori monstruos în torente verbale. Dispoziția deformantă pleacă de la sufletul naratorului, pretins virtuos pînă la perfecțiune, spre psihologia devastată și degradată de pofte (aur, slavă etc.), de la geniul lui, la caricaturile mentale, prin comparație, ale unor contemporani cu înalte poziții sociale și politice. Avînd în față un roman autobiografic, nu se poate neglija suprapunerea scriitorului Cantemir „în carne și oase" cu personajul ideal, orgolios propus ca model, Inorogul, „singur șieși icoană, și oglindă-și ieste". El polarizează toate semnificațiile pozitive ale romanului. În timp ce Hameleonul îi este opusul și ostilul în acțiune. În contactul cu celelalte personaje pare să-și verifice mereu superioritatea sinelui, confruntare malițioasă, sigură de rezultat. Așadar, negativismul satiric al deformării copleșește ca sens. Și Inorogul este în fond o deformare, raportînd realitatea la idee și mit, însă în sensul idealității, metafora unică a *Istoriei ieroglifice,* pentru că autorul sugerează o existență pur spirituală ce nu admite imperfecțiunea. El este un *ātman,* absolutul subiectiv, sub care este strivită banalitatea Corbului, pasăre de stol, și răpitoare. De aici observația că nu se pot neglija nici determinantele extrinseci ale cărții, incidente biografice, considerate de autor „ranele Inorogului", traume psihice pe care avea a le vindeca prin răzbunare spirituală și prin finalul fericit al acțiunii. Personajele, aproape toate, par a fi puse în fața unei oglinzi convexe deformante, în care privește naratorul pentru a le prezenta. Ca manieră de recreare, oglinda descoperă o altă imagine, secundă. Arta anamorfotică este o trecere la o stare nouă, „prin vulgarizarea folosirii savante a oglinzii" [61]. Kircher pro-

[61] M. David, *op. cit.*, p. 142.

punea secolului al XVII-lea ispita cunoașterii cu oglinda în care se văd diforme obiectele expuse în fața ei. Descoperind forme care nu se văd cu ochiul liber, oglinda păstrează totuși ceva recognoscibil din forma modelului. În cazul deformării literare cantemiriene, un astfel de instrument îl constituie inteligența și sufletul, descoperitoare de vicii, de patimi degradante, colcăind sub mătase și blănuri de sobol. Jung susținea că oglinda, ca metaforă a reflectării, se referă la intelect și că expresia „instrument de navigație" este foarte sugestivă, întrucît oglinda este „un ghid indispensabil al omului pe mările fără drumuri" [62]. Figurat, și scriitorul nostru este un asemenea călător, rătăcitor cu intuiția pe marea vieții sociale. În dicționarul limbajului pierdut al simbolurilor și atributelor, *oglinda* este inclusă cu un șir întreg de semnificații, între care : prudența, adevărul, orgoliul, norocul, vederea. [63] Se observă o foarte mare varietate de sensuri față de cele propuse de Ripa în *Iconologie :* „verita" și „superbia". Europa, la aria artei căreia se reduce dicționarul, nu cunoștea corespondența simbolicii islamice, unde inima este oglindă estompată de un voal prin care se îndeplinește actul cunoașterii. [64] Acest înțeles metaforic nu se întîlnește nici în arsenalul simbolic foarte variat și hazardat al manieriștilor, care n-a reținut (și cum i-ar fi atras pe scriitori !) nici scamatoriile chinezești cu oglinda, curată vrajă optică. Semnificațiile cantemiriene ale simbolului (semn analogic) nu sînt în afara seriilor de semnificații europene, nouă e numai analogia oglindă-simbol al conștiinței, valabil pentru un pasionat, cel puțin teo-

[62] C. G. Jung, *Psychologie et alchimie*, Paris, 1969, p. 150.
[63] Guy de Tervarent, *Attributs et symboles dans l'art profane*, Genève, 1959, col. 271—274.
[64] H. Corbin. *op. cit.*, p. 84.

retic, al rectitudinii morale și adevărului. „Oglinda e maestrul nostru", spunea Leonardo, dar tot el accepta și „impostura oglinzii" în reflectarea realității.[65] Ambele sensuri, de cunoaștere și reflectare în proporții schimbate, îi erau cunoscute principelui erudit. „A oglindi" apare la Cantemir în pilda Brehnacii despre înlănțuirile cauzale ale morții în natură, cu sensul de a reflecta, ca proces de gîndire, moment în cunoaștere: „Eu, patima furnicăi vădzînd și cuvîntul cel de moarte amestecat din gură audzind, cu tot deadinsul sfîrșitul la ce ar ieși și asupra păsăruicii izbînda, cînd și răsplătirea în ce chip ar fi ca *să cunosc, a oglindi mă pusăi* (s.n.)". La mică distanță în text se ivește o nouă nuanță, de reflectare în conștiința greșelii. Înfricoșată de răsplata pentru faptă, păsăruica se jeluiește: „Eu păcatul mieu cunosc și *în oglinda fărălegii mele acmu mă privesc* (s.n.), pentru care ca cădzută jos plată îmi iau...". În fine, se arată oarecum echivoc, și sensul de reflectare artistică, în metafora oglinzii indiscrete. Într-un moment de cumpănă, Inorogul își face suma activității prin frînturi de amintire (ingenios comunicate într-o povestire rezumat în idei și nu în date). Naratorul vorbește despre Inorog la persoana a treia: „...după ce din primejdia trecută mintea i să aședză și chiteala lucrurilor sale în cumpăna socotelii puind, toate trecutele dinceput care pre un izvod cîte una, cîte una, aminte își aducea". Hotărăște neamestec, temător de nenoroc vrea să se aciuieze în afara intrigilor: „Ales pilda arătoasă și *oglindă luminoase în lucrurile neprietenești privia* (s.n.), cărora mai mult oarba furtună (fortuna) decît buna socoteală le slujiia" (II, p. 146). Preveneam asupra ambiguității textului (datorată metaforei), pe care nu l-am indicat trunchiat, în favoarea inter-

[65] Leonardo da Vinci, *op. cit.*

pretării forțate, întrucît cel puțin încă două sensuri se pot releva numai la o primă lectură avizată asupra celorlalte sensuri pînă aici delimitate. Primul ar fi cel de judecată prevăzătoare asupra acțiunii dușmanilor personali, care i-ar putea provoca noi neplăceri, al doilea s-ar referi la hotărîrea de a nu-și supăra mai mult adversarii amestecîndu-se indiscret în a le descoperi greșelile cu oglinda curioasă, scăpărătoare, a minții sale. Pentru că nici un alt amănunt al textului nu ne poate hotărî opțiunea, luăm în considerație, ca posibile, ambele sensuri, fără să contăm total pe cel de al doilea. Oricum, reținem expresia „oglindă luminoase", o oglindă magică ce stimulează rememorarea desenului rembrandtian, în acvaforte (1652), *Faust în fața oglinzii magice*. Un mănunchi de raze cu strălucire solară pornește din oglindă spre ochii și fruntea căutătorului, aflat în cabinetul de lucru, printre unelte de savant. Descoperind încă un sens alternativ și poate nu ultimul, demonstrăm că textul cantemirian nu ne-a aruncat total în aporie. Cu toată ambiguitatea derutantă, valabilă rămîne ideea că oglinda își orientează stăpînul și, în înțelesul ei spiritual, susține viziunea simbolică foarte activă în deformare.

În ultimă analiză, deformarea realității contemporane, în ficțiunea *Istoriei ieroglifice*, își are mobilul și legitimarea în frustrare, deci e o invertire interesată subiectiv și nu joc destinat delectării numai. A scoate în lumină un amănunt caracterologic ca facultate dominantă, cu o evidentă plăcere de a exagera, însemna pentru Cantemir a da posibilitate cititorului să reconstituie, din detaliu, întregul, și el deformat. Atunci cînd e vorba de opoziție, oglinda scriitorului, retina sufletului, e convexă, mărind monstruos, ca în pictura manieristă. „Deformarea — scria Nicolae Balotă în prefața unei cărți a lui Hocke — este, așadar, în manierism, un mijloc estetic, fiind un simptom

al unei structuri spirituale.“ [66] Una dintre sugestii venea de la Leonardo da Vinci, dar nici Orientul nu era lipsit de exerciţii în optica deformării. Nu se ştie dacă Athanasius Kircher, unul dintre cei mai pasionaţi teoreticieni ai magiei anamorfotice, nu primise informaţii despre exerciţii orientale de deformare optică, prin iezuiţii de la Pekin. Constantinopolul epocii lui Cantemir, zonă tranzitorie a perspectivei deformante orientale spre Occident, cunoştea circulaţia porţelanurilor chinezeşti Ming, cu ornamentaţie anamorfotică, practicată şi în pictura murală din interiorul palatelor. Curiozităţii prinţului român nu puteau să-i scape ingeniosul şi „meraviglia“, feerii cu efecte optice surprinzătoare, descrise cu un plus de fantezie în *Ibrahim ou l'Illustre Bassa,* al domnişoarei de Scudéry. [67]

Dacă acceptăm că moda hieroglifelor determină opţiunea lui Cantemir pentru un anume sistem alegoric în practica lui literară, putem formula şi ipoteza unei atracţii profunde, substanţiale, pentru maniera deformării optice. Cunoscînd speculaţia scriitorului despre libertatea infinită a sufletului (supra), îi vom recunoaşte capacitatea de prelucrare a ideii anamorfozei, stimulat de intuiţia fertilităţii ideii în cîmpul imaginarului, al ficţiunii literare. Dar ce este literatura, decît recompunerea anamorfozată (grecescul αναμορφωνω înseamnă a transforma, a schimba, a da o nouă formă) a datelor realului în imaginar? Pe o cale mai curioasă, Cantemir ajunge însă, cu egoismul singularizării, asemenea Inorogului, tot în Parnas. Numai că îşi îngăduie libertatea întîrzierii manieriste printre hieroglife, cărţi de fiziognomonie, alchimie,

[66] Gustav René Hocke, *op. cit.*. prefaţa N. Balotă, p. 12.
[67] J. Baltrušaitis, *op. cit.*, p. 82—86.

iconologie, prin oraşe fantastice, foc şi vis, printre statui mecanice şi oglinzi. De la Hesiod învăţase că fluierul propriu se cioplește cu trudă. Avea resurse să înţeleagă deformarea ca o libertate a sufletului, ceea ce şi era în esenţă procedeul, extrapolat în literatură. Anamorfoza este în fapt *ideea Istoriei ieroglifice,* spiritul ei interior. În studiile despre excesele scriitorilor manieriști în desincronism aparte cu Europa culturală, dar nu cu literatura, alături de artele plastice, intră într-o istorie comună a manierismului. Mai mult decît în pictură, anamorfoza literară propune interpretarea unui element dominant ; în cazul deformării cantemiriene se fac „vizibile" suficienţa, prostia, lăcomia, caracterul intrigantului etc. *Istoria ieroglifică* indică, prin toate preţiozităţile ei, un sincronism aparte cu Europa culturală, dar nu cu literatura secolului se acordă, ci cu erudiţia, cu ceeea ce era ieşit din comun, promiţînd pentru literat deschiderea spre cărări inedite, idei pentru noi şi întortocheate artificii literare alegorizante. A fost voinţa prinţului, original, extravagant, rafinat, excesiv, iubitor de lucruri rare, ambiţios în a-şi întreţine prin cultivare spontaneitatea în asociaţii, de a-şi căuta simboluri analogice expresive. Prin invertirile produse liber, în conţinutul evenimenţial al epocii reflectate, Cantemir descompune ordinea clasică a cronicarului, la fel de rigidă pe verticală ca şi pe orizontală, recompune în liniile imaginarului, eufemizează, intenţionînd parcă o farsă pentru contemporanii neobişnuiţi cu un asemenea *trompe-l'oeil* manierist.

Ilustrativ, foarte evidente ne apar două serii de deformări, intelectuale şi psihice. Enormităţile înfăţişării fizice nu sînt decît gratuite subterfugii retardante sau, în fine, valabile pentru rotunjirea imaginii groteşti a Strutocamilei şi Hameleonului, cînd forţa de emanaţie a urîtului atinge limita la care mai tîrziu coboară Heliade

în compunerea măştii *Ingratului*. Reflectarea istoriei se produce prin oglinda convexă a sufletului scriitorului-personaj. Dacă ar fi citit „Corbul" romanul adversarului său, literat deasupra legilor scrisului românesc la acea oră, recunoscîndu-se, s-ar fi miniat de imaginea hîdă a minţii sale, grav deformată. Dar o asemenea supărare nu are decît semnificaţia comună destinului scriitorilor mînaţi de demonul alegoriei cu substrat contemporan. „Drama" a îndurat-o şi Călinescu, dar cu asta n-am intenţionat să evadăm din arta deformării la Cantemir. In încordarea negativistă a forţei creatoare, scriitorul îşi pune la încercare erudiţia pentru a obţine varietatea mijloacelor. În cazul Corbului îl salvează logica, chiar dacă riscă a parodia un element al ştiinţei pe care o slăveşte pretutindeni. Semnele recunoaşterii personajului real transpar în caracter, acţiune, relaţii stabilite. Şi, iată-ne, împotriva convingerii că lectura romanului nu trebuie să se întreprindă cu istoria pe masă, apelînd la raportul între personaj şi modelul real, util în stabilirea gradului de deformare. Şi în pictura anamorfotică existau reguli de respectat pentru ca formele recreate să nu depăşească gradul limită de recunoaştere a modelului. Desenele anamorfotice, anexate de Baltrušaitis în cartea sa pe acest subiect, conţin modelul şi alături deformarea. Prin „scară", Cantemir nu face altceva decît să ne ajute cînd simţim nevoia comparaţiei cu istoria. Cu imensele resurse transformatoare de care dispunea, Cantemir atinge gradul limită. Puţin a lipsit ca forţa nimicitoare a pasiunii să nu provoace un *fatras* de măşti şi idei, un *tohu-bohu* heliadesc, de genul aceluia conceput intenţionat în viziunea universului cosmic intrat în risipă din cauza prinderii Inorogului — El. Autocenzura cade la timp pe verticala exagerării şi confuzia nu se produce. Nebunia personajelor vorbitoare (ar fi un motiv aparte de dezvoltat) vine

din răutate, vicleşug, pizmă, poftă de putere, toate aruncate în lupta pentru poziţie socială şi aur, că „inima neaşedzată ales pentru lăcomia cinstii în mai mari valuri înoată decît corabia în ochean". Îmbarcate pentru Cetatea Epithimiei, personajele populează o altă *Corabie a nebunilor*. Ei poartă pe cap măşti şi nu scufiile nebuniei,[68] în funcţie de imaginaţia scriitorului (sau ilustratorului). În fanatica lor goană după slavă, cuprinşi de „jelea mărimei numelui", arşi de „focul poftei", ei nu ştiau ceea ce ştia scriitorul cu „sufletul filosof". „Cu razele minţii" pătrunzătoare, el contemplă deşertăciunea, mîhnit că slava e mereu în contratimp cu rîvna pentru ea : „O, oarba jiganiilor poftă, lucrul dinpotrivă nesocotind, că mintea şi socoteala slăvii la aceasta să sprijenéşte, că ea cearcă pre cela ce nu o cunoaşte, vorovéşte cu cela ce nu o aude, cu acela are a face, carile nu au vădzut-o, după acela merge carile de dînsa fuge, pre acela cinstéşte, carile puţin în samă o bagă, pre acela ce nu o poftéşte îl poftéşte, celuia ce nu o va înainte îi iese, şi celui necunoscut pre samă să dă. Iară hirişiia slăvii cea mai cu deadins ieste ca să părăsască pre cel ce o cinstéşte, şi cu acela să rămîie, carile o necinstéşte." (I, p. 37.) Avertismentul era valabil mai mult ca scop în sine şi pentru sine, iar nebunia îşi defineşte ţinta exact în opoziţie cu această înaltă înţelepciune. Corabia trece în neştire, lăsînd în urmă singurătatea cugetătorului, retras atotştiutor în sentenţie : „atîta nesăţioasă pofta cinstei pre cei ce o doresc orbeşte, cît pentru rîsul unui ceas de astădzi plînsul unui an ce vine nu socoteşte". Comanda o avea Cor-

[68] *Literatura Umanismului şi Renaşterii*, antologie şi comentarii de Cornelia Comorovski, Bucureşti, 1972, vol. II, p. 20, reproducere din ilustraţia la *Das Narrenschiff* de Sebastian Brant şi tabloul lui Hieronymus Bosch, cu acelaşi titlu.

bul, supranumit, „prințul aurului" în realitatea vieții lui domnești. Ca persoană istorică, Brâncoveanu e cunoscut ca unul dintre cei mai mărinimoși domni, care au stipendiat cultura materială și spirituală. N-a fost însuși autorul vreunei opere, dar, pentru faima curții, a știut să suporte și chiar să încurajeze superioritatea spirituală a unchiului său, stolnicul Constantin Cantacuzino (în roman Brehnacea, dar putea să fie, pentru semnificația lui de înțelept, și Bufnița). Brâncoveanu era deci interesat de cultură, în asta însă nu se poate citi nimic despre inteligența sa. Era foarte abil în jocul de forțe politice, dar nici aici vreun semn. Citea calendare de pronosticuri cu o curiozitate foarte vie, era un rafinat al gustului în arhitectură, asculta muzică sacră compusă anume pentru el [69], favoriza circulația cărții și avea secretar de limbi occidentale pe Del Chiaro. Iată linii definitorii pentru profilul protectorului de cultură îmbrăcat în mantie domnească, egalat în secolul al XVII-lea de istorie a Țării Românești numai de Matei Basarab. N-am anticipat apărarea, ci am schițat parțial modelul. În imaginația deformantă a prințului moldovean, aceste linii se dizolvă și se recompun într-un nou chip acoperit de răutate, ură fanatică, limitare a minții, însumînd, pentru Inorog, o reprezentare a *nigredo*-ului, prevestitor de moarte. Nimic din simbolurile tradiționale reprezentate de Corb nu se păstrează, totul se reduce la *nigredo*: „pre dinafară neagră, din hereghie, încă mai poneagră pe dinlăuntru era de pizmă și de mînie" (cra-cra în latină înseamnă mînie). Cea mai îndrăzneață alterare a realității pare să fie caricatura puterii constructive a minții. Ca preot al lui Apollo

[69] Al. Duțu, *Umaniștii români și cultura europeană*, București, 1974, p. 87. Mai complet, rolul lui Brâncoveanu în tabloul cultural al Munteniei, p. 79 și urm.

pithianul, Cantemir se slujește de retorică pentru imprejurarea rostirii (se deschisese adunarea, cadru al „ritorisirii") și de logică, mai exact de silogism, ca mijloc. Spiritul povestitorului, aici un αναμορφωτης se concentrează pentru scoaterea Corbului în „theatrul lumii". Prelungește cu voluptate preludiul, inserînd motivul care iscă mînia Corbului, o speculație pe subiectul Strutocamilei, favoritul lui, dacă ar fi pasăre sau dobitoc. Tot în numele naratorului, motivul preliminar creat se completează cu o fișă bio-zoologică încărcată de aluzii la existența reală a marelui personaj. Acumulările succesive încep să fie suficiente atunci cînd se adaugă, psihologic, mînia Corbului, cu totul nefavorabilă oratorului. Rizibil este de asemenea contrastul între efortul pregătitor și ceea ce reușește să enunțe vorbitorul. Pare că Dimitrie Cantemir ilustrează același adagiu horațian : *parturiunt montes ; nascetur ridiculus mus,* dezvoltat și într-o fabulă a lui La Fontaine. Dușmanul principal al Inorogului e țintuit sec, mimînd logica, el ajunge la caricatura repetiției oratorice și a silogismului. Scriitorul profită de atitudinea disprețuitoare a umanismului față de această formă de judecată, *idem per idem* [70], care nu descoperă nimic nou. Discursul nu este narativizat, i se dă pur și simplu cuvîntul personajului ; în stil liber îi este reprodus cuvîntul debitat în fața adunării dobitoacelor și păsărilor. Spectacolul e intenționat. Mintea bietului corb începe să alerge după cuvinte și se împiedică mereu în aceleași, apoi crede că se salvează mimînd judecata scurtă, universal-afirmativă și apodictic-tiranică. Cantemir vizează totul în maxima economie de cuvinte a discursului fictiv atribuit, considerat a fi fost pronunțat de personaj : „Deci așé Corbul, după ce multe sudori vărsă, pănă hotarul mijlo-

[70] Benedetto Croce, *Estetica,* București, 1970, p. 116.

citoriu află, siloghizmul din protase într-acesta chip încuie : «Toată dihaniia cu doaî picioare, cu péne şi oîtoare ieste pasire. Dară tot Strutocamila ieste cu doaî picioare, cu péne şi oîtoare. Iată dară că tot Strutocamila fără nici un prepus ieste pasire».

Iar după încheierea siloghismului acestuia, palinodiia ritoricească a poftori începu şi vatologhiia poeticească prin multă vréme crăngăi : «Pasire ieste Strutocamila, pasire ieste ; şi iarăşi dzic : pasire ieste Strutocamila, dihaniia aceasta, Strutocamila, ieste pasire. Pasirea aceasta şi dihaniia aceasta ieste Strutocamilă».

Apoi iarăşi hotarîle loghiceşti în sine înturna, dzicînd : «Pasirea să oaî, oaîle sint a pasirii. Struţul să oaî, oaî are Struţul.»" (I, p. 55.) Logica se transformă într-un vîrtej ameţitor de cuvinte, pronunţate în cele din urmă maşinal, cu viteza crescîndă a unui aparat stricat. Repetiţiile frizează absurdul, paralogica. Este ceea ce s-ar numi un fantastic de limbaj, în care se afirmă puterea anamorfotică a cuvîntului legat de intelect. Aşa oglindă, aşa reflexe, vrea să ne spună triumfător povestitorul. Deformarea ia tonul sarcasmului. Prinţul erudit este neîndurător, limitîndu-l pe Corb la un vocabular stînjenitor de sărac, redus la cîteva substantive şi verbe, epuizate în toate combinaţiile posibile, o sfidare a marii retorici, voit admisă spre răzbunare. Mintea elementară se zbate ridicol în marginile silogismului simplu, fără posibilitate de înnoire a ideii. Caricatura puterii de comunicare, prin transformarea modelului real cu instrumentele logicii este, în fond, o anamorfoză literară, la îndemîna unei inteligenţe diabolice. Nedrept în ordinea obiectivităţii istorice, dar liber să creeze structuri fictive asupra cărora să-şi exercite dominaţia spirituală, Cantemir îşi denigrează pamfletar adversarul bogat şi puternic. Din aceeaşi

perspectivă trebuie interpretată înfăţişarea caricaturală a Strutocamilei.

Pentru deformările spirituale, mai expresiv realizate în literatură decît în pictură (rememorăm rapid *Capriciile* lui Goya), Cantemir are o specială aplicaţie, le mîngîie cu voluptatea detaliilor. Culmea nu fusese atinsă cu supliciul înfăţişat, al minţii Corbului. Marea victimă a acestui gen de deformare este Strutocamila, viitor domn şi soţ al Helgei, de două ori atins de aripa norocului şi o dată plăzmuit cu cerneala scriitorului. Să întîrziem puţin asupra procedeelor în realizarea transformării. Neculce povestea despre lipsa de personalitate a lui Mihail Racoviţă, dezordinea curţii sale şi de nepriceperea în treburile domneşti, iar portretul de epocă [71] ne dezvăluie o înfăţişare delicată, lipsită de expresivitate interioară. „Că unde a socotelii şi a minţii radze nu lucesc, duhurile puterii puţin procopsesc", spune Cantemir. Anamorfoza înfăţişării fizice este de o teribilă violenţă, masca grotescă este conturată în expresii ale urîtului: „...ghibul, gîtul flocos, pieptul, botioase genunchele, cătălige picioarele, dinţoasă fălcile, ciute urechile, puchinoşi ochii, suciţi muşchii, întinse vinele, lăboase copitele Cămilei..." (I, p. 138.) Anatomia hidosului şi nervul enumerării vor să influenţeze psihologia cititorului. Povestitorul-regizor se retrage, rolul de voce prezentatoare pînă la relevantul discurs al „păsării cămilite" îi este dat unui insidios personaj anonim, numit jigăniuţa. Este figuraţia orientală, flexibilă, abilă, a povestitorului, care scoate adunarea din încurcătură. Vorbeşte plecat, dar „scurt şi cu vîrtute", „cu prea supţire meşterşug toată învăluiala desfăcu", „învăluiala" fiind lupta silogismelor Vidrei şi Corbului. Excesiv folosite, ele devin anti-logice. Am insistat asupra

[71] Vezi portretul lui Racoviţă, în D. Cantemir, *Istoria ieroglifică*, I, p. 238.

vocii nou introduse, pentru că ea potrivește tîlcul întregii compoziții anamorfozate. Nu ne putem lua răgazul parantezei despre înserarea antecedentelor Strutocamilei, vom spune numai că discursurile anterioare lămureau adunarea asupra condițiilor naturale ale regiunii de baștină a personajului. Ca să nu fie contrazis Corbul, nimeni nu îndrăznește să analizeze în public „hireșiia" intimă a „himerei", „pedestră și nezburătoare" a „hermafroditului", cum se șoptește. Firea ei e „dejgheucată" însă de „filosof Lupul", numai pentru Brehnace, „în singurătatea oamenilor", adică în taină, „și în tovărășia științelor", așa, pentru plăcerea adevărului, față în față cu un alt înțelept. Renunțarea de a fi făcut „exighisis" în adunare e motivată în trei puncte, cu idei demne de interes pentru explicarea însingurării. Tăcerea filosofului e suplinită de diplomația jigăniuței (anonimă fiind, autorul îi înscrie numele cu minusculă). Anonimatul îi spulberă complexul de teamă față de Corb. Bizuindu-se pe dreptul demosului chemat la „adunarea de obște" de a vorbi, propune, aparent inofensiv, ca Strutocamila cu „gura hirișe" să vorbească, „singură pre sine să să vădească". Insinuare subtilă, ce va duce la grave descoperiri. Și, neștiind că nu știe și că nu poate, Strutocamila vorbește dînd semnele prostiei fără scăpare. Aici, mai mult decît în oricare altă aluzie la eticheta pe care o pune cuvîntul rostit asupra emițătorului, sîntem dispuși să reactualizăm formula lui Cantemir : „că cuvîntul grăit nu se mai poate dezgrăi", rămîne pecete : „Și așe, Strutocamila în mijlocul theatrului chemară. Căriia întrebarea pentru sine înainte-i pusără : «Și ce ? Și cine ieste ?» o întrebară. Iară Strutocamila răspunsă, dzicînd : „Eu sînt un lucru mare și voiu să fiu și mai mare, căci aceasta chipul îmi vrăjește, de vreme ce tuturor celor ce mă privăsc mierare și ciudésă aduc. În palaturile împăraților

de pururea mă aflu, puterea stomahului atîta îmi ieste de vîrtoasă cît şi pre fier[72], şi pre foc a amistui poate. Acéstea vrednicii la mine aflîndu-să, au nu toate laudele Cucunozului şi sămăluirile Corbului mi să cuvin? Aşijderea, agiutorind priinţa şi ocroteala Vulturului, de m-aşi putea în aer înălţa decît toate zburătoarele, aşéşi şi decît Vulturul, mai arătoasă aşi fi." Acesta fiind discursul integral, iată efectul asupra martorilor lui. Povestitorul îşi reia rolul de legătură, de intermediar între părţile reproduse în stil direct: „Toate dihaniile, la răspunsul ei, rîsul cu hohot îşi clătinară, numai Corbul şi Cucunozul stomahul îşi tulburară. Deci unii de mînie şi de năcaz pre nări pufniia, alţii de ruşinea în inimă ascunsă pre obraz să aprindea, iară alţii cu batgiocură în laude şi cu mascara în pofală o lua (că cu cît ştiinţa rea într-ascunsul inimii năcăjéşte, cu atîta la ivala tuturora ieşind, ruşinea în faţă îi pedepséşte)". (I, p. 76—77.) Se povesteşte totodată bucuria naratorului de a se fi obţinut un mare efect. El rîde în hohot, sănătos, cu atît mai mult cu cît apărătorii prostiei sînt vestejiţi, odată cu ea. Strutocamila, principalul erou luat în deriziune e „prostănacul moţat" al lui Sebastian Brant:

> Am întîlnit mulţi prostănaci moţaţi,
> Ce-au fost adesea-n slavă înălţaţi.
> În sinea lui, oricare prostăvan
> Credea că-i nalt cît cedrul din Liban![73]

A doua parte a rolului în anamorfoza spirituală a hibridului, inconştient asupra sinelui, ridicol pentru alţii, nu şi pentru el, este asumată „de unul din gloate (din

---

[72] Vezi Paracelsus, *Oeuvres complètes*, Paris, 1913, V. I, p. 60, despre hrana acordată de alchimişti unor animale, între altele, pentru struţ — fierul

[73] *Literatura umanismului şi Renaşterii*, ed. cit., p. 45.

ceata dobitoacelor poate)". Anonimul este glasul maliției povestitorului, un răzeș hîtru cunoscător al geografiei, învățat de orientare iluministă. Se preface a implora înțelegere față de iresponsabila trufie a Strutocamilei, motivată de lipsa creierului. Ea nu are cuvînt să încapă, dar nici minte să fie încăpută. Discursul celui de al doilea anonim, în fond autonom de toate celelalte, pe tema „păsării cămilite" este o dizertație de tip iluminist despre influența climei asupra minții omului. Debutează scuzînd cu ipocrizie comică incisivă prostia Strutocamilei, născută aproape de Ecuator, unde, chiar de au avut „crierii vreo umedzală firească, arșița soarelui și căldura austrului porii pieii și încheiturile osului tidvei mai mult decît i-au trebuit i-au deșchis. Și așé putérea căldurii cu puțina umedzală și a crierilor materie pre o parte îi scotea, iară pre altă parte în locul crierilor, vîntul sau aierul clătit intra și lăcaș vécinic în căpățînă-i își afla... și așé din vîntul strîns, vînt sloboade (că cineva ce nu are a da nu poate). Însă, oricum ar fi, prostimei ei iertăciune a să da să cade de vréme ce poate fi că categoriile loghicăi n-au citit și în cărțile științei nu s-au zăbăvit [...] ași sfătui ca nu după a voastră cunoștință, ce după a ei prostime și neștiință să o întrebați, nici ce și cine ieste căci bine știți (că tot capul și sfîrșitul filosofiii ieste cineva pre sine ce ieste a să cunoaște), ce cum o cheamă o întrebați [...] Iară de nici a numelui hiriș însămnarea în fantazie nu va fi păzit, așéși de tot nedéjdea curmați...». Aședară, după socoteala și Sfatul acestui înțelept și anonim sfétnic, «Cum te cheamă ?» pre Strutocamilă o întrebară. Iară ea răspunsă : «Eu pe mine niciodată nu mă chem[...] ce alții pre mine, „O, dumneata" mă cheamă». Iarăș o întrebară : «Dară numele îți ieste, o, au pe alt nume te cheamă ?» Iară ea răspunsă : «Cînd strigă cătră mine cineva, atuncea audzu, precum și pre

voi acmu, cînd m-aţi chemat, v-am audzit. Deci acmu, vă rog, spuneţi-mi, ce m-aţi chemat ?»... Cu toţii deodată cunoscură [...] în care chip şi tîmpă mintea săracăi Strutocamilii să arătă." (I, p. 77—80.) Aici procesul prostiei, din care am propus lecturii fragmente selectate, se încheie. Dublurile autorului şi-au făcut rolul ocazional, dar substanţial, şi se retrag, fără ca altundeva în roman să se mai vorbească de ele. Rămîne în urmă, clar creionată, o deformare a spiritului coborîtă sub nivelul elementarităţii, rezumată suficient în incapacitatea de a răspunde la întrebarea „cum te cheamă ?" Dezvăluirea coboară la limita ultimă. Adusă în scenă, Strutocamila este stimulată, prin interpelare, să se nimicească cu propriile mijloace. Ea nu se vede, continuă plină de avînt să-şi ceară „drepturile" (cum le şi cîştigă), să se autoîncurajeze, ceilalţi însă o descoperă ; comedia s-a jucat, iar anonimii şi-au dezvăluit identitatea. Prostia nu e mască aici, ci chip, Strutocamila nu mimează, cum o face, cu scop studiat, *Stultitia* lui Erasmus. Aceasta este condiţia ei nativă. Într-o reprezentare grafică, emblema personajului aşa de disputat ar fi un cap gol (nu craniul — simbolul vanităţii din *Ambasadorii* lui Holbein), în care să învăluie vîntul cu fumurile măririi. Legenda la emblemă o găsim în text : „Cămila să ragă, tîlcul nu-nţăleagă". Abundenţa argumentelor „palpabile" asupra debilităţii mintale a personajului nu estompează mijloacele deformării. Fără să fie absentă, pasiunea cedează întîietatea spiritului, pentru că speculaţiile filosofice (asupra necunoaşterii sinelui şi mediului nefavorabil umezelii naturale a creierului), de alură iluministă, devin instrumentele dezvăluirii unui tip biologic care nu are loc la masa fiinţelor inteligente. I se ia Strutocamilei chipul uman, mereu ghicit sub mască în cazul altor personaje, este uitată în formă metamorfozată. Ea nu va mai găsi

niciodată trandafirii de rumegat care îl readuseseră pe Lucius (personajul din *Măgarul de aur* al lui Apuleius) la înfățișarea umană. Semnificativ, Pardosul o va purta mai departe de căpăstru, spre „Capiștea Epiorchiii" (templul jurămîntului strîmb n.n.), iar „Rîsul de rîs", cum spune Cantemir despre un alt personaj, o urmează, sub cumplita anatemă a scriitorului, care nu i-a lăsat nici cea mai mică scînteie de spirit. Imaginat magistral, procesul are în substrat revolta inteligentului dominat social de oameni inferiori lui. În timp ce dobitocul masiv, cu apartenență indecisă și înfățișare grotescă, își face autoportretul unei minți rudimentare la extrem, însă infatuat, în spatele lui îl bănuim pe autor frînt într-un rîs homeric prin care își răscumpără oprimarea. Exagerarea bufonă este dusă la extrem. Autorul pare să nu fi făcut altceva decît să fi înfățișat procesul provocat de cei doi anonimi, mesageri ai demonului dezvăluirii. Mereu trebuie să readucem în perspectiva interpretării mobilul psihologic ce stă la baza romanului autobiografic cantemirian. Conștiința exacerbată a sinelui spiritual, unic, organizează spectacolul clasificării noologice a personajelor, pentru a-l lăsa pe cititor să deducă excluderea Strutocamilei mai ales de pe treptele ierarhiei. Leac pentru uimirea stîrnită de alegerea Cămilei la tron ne dăduse în învățătura care încheie *Divanul* : Să nu te miri de nimic.

Seria deformărilor psiho-morale, foarte numeroase în lumea aproape lipsită de angelici a *Istoriei ieroglifice,* se deschide prin aducerea în scenă a blestematului Hameleon, simbolul mimetismului de orice fel.[74] Nu ne

[74] Tervarent înregistrează cameleonul ca atribut al aerului, în reprezentările alegorice. Vezi Tervarent, *op. cit.*, col. 59 ; J. Collin de Plancy, *Dictionnaire infernal*, Bruxelles, 1845, p. 120,

duce în eroare fișa zoologică a Hameleonului, pretext erudit și mărturie despre un animal văzut, considerată de autorul însuși ca atare. Defectele, supradilatarea care în deformările anterior exemplificate se realiza în tabloul cvasistatic al personajului, diferențiat totuși, ieșit în „theatru" să vorbească, aici rezultă mai mult din acțiunea ramificată a personajului, decît din cuvînt. Direcția în care se întoarce, ca o giruetă, înseamnă o altă față, cu mina special croită să acopere fondul constant al intrigantului. Modelul era un boier de origine greacă, din familia acelora care contribuiseră la moartea fraților Costin. Mereu ocupați cu delațiunea, Ruseteștii aveau și tradiție moștenită. Apariul, tatăl Hameleonului, era un vrăjitor necromant, iar pentru Cantemir vraja, magia, însemna exercițiul intrigilor. Sabatul lor avea alt ritual, unii erau specializați în schimbarea de domni pentru țările supuse, însă în subtilă asociație cu vrăjitorii demoniaci, ei erau tot personaje malefice, mediatori ai răului. Astfel de vrăjitori mișunau în Cetatea Epithimiei și Filul, fratele Inorogului, apelase la serviciile lor aproape instituționalizate. Aflăm de la „scară" că „descîntătoriul de la Lacul-Dracilor era Menec Seli, între alții slujitor al Corbului, că „Vrăjitoriul din părțile Mesopotaniii" avea și el un nume, așa cum avea și „Vrăjitorul ca ciuperca din gunoi" apărut, cu mare funcție politică, și alții. Hameleonul făcuse noviciat la tatăl său, cel care, prin descîntece, scosese Biruința din „laptele virginal"

---

la articolul *Cameleon*, nota circulația comparației între cameleon și curtean, în legătură cu variația de culoare. Mai indică o semnificație foarte prețioasă pentru complexitatea măștii Cameleonului *Istoriei ieroglifice*: „...cameleonul este emblema vrăjitorilor și poate fi găsit totdeauna în locurile unde s-a ținut sabatul".

al alchimiştilor, o Afroditâ şi viitoare soţie a Hameleonului. Este episodul romanului în care Cantemir risipeşte, din bogăţia informaţiei, un vocabular legat de arta divinaţiei, termenii fiind convertiţi în alegorii expresive pentru stări de lucruri contemporane. Autorul este atras, fără să creadă în aceste ritualuri ermetice de coloratură asiatică, enumerate mai mult din preţiozitatea ornamentării cît mai variate a textului : „...că precum a viselor tîlcuire, aşé a vrăjilor alcătuire de la tată-mieu foarte bine am învăţat. Că tată-mieu, Apariul, prin multă vréme la Hersonisul crivăţului cu corăbieriia îmblînd, de la babele schithilor toate meşterşugurile gheomandiii, hiromandiii şi a necromandiii deplin învăţasă..." (II, p. 78.) În timp ce Strutocamila este etichetată rapid, Hameleonul este „executat" lent, în ritmice intervenţii ale autorului cu blestemele pregătite şi aruncate consecutiv unor noi intrigi. Condiţia lui e mişcarea : de acasă la Şoim, de la Şoim la Inorog, de la Inorog la Crocodil, de la Crocodil la Dulăi, de la Dulăi înapoi la Şoim etc. Eminenţă cenuşie de orientare imprevizibilă, care însoţeşte existenţa Inorogului, punînd-o în pericol, în esenţă „organul strîmbătăţii", „cîrpind în scurte cuvinte, lungi şi late vicleşuguri". Vorbeşte puţin, acţionează mult, preocupat pînă la obsesie să întindă mreje potrivite pentru vînarea Inorogului. Este un fanatic al acestei vînători, nu se închină la nici un alt idol decît „boadzii Pleonexiii...", se află mereu „în cale" spre undeva, aşteptînd „vremea clevetii şi ceasul zavistiei" pentru a întreţine „şcoala vrăjbilor", „cacodemonul" în acţiune.[75] Înrăit de nerentabila meserie de cămătar, expulzat din ţările ro-

[75] M. Tănăsescu, *op. cit.*, p. 110—126, realizează din citate selectate şi comentate o imagine a micului roman al Hameleonului.

mâne, devine unealta Corbului împotriva Inorogului: „...ca el organul fărălegii, vasul otrăvii, lingura vrăjbii, tocul minciunilor, silța amăgélii, cursa vicleşugului, văpsala strîmbătății şi vîndzitoriul dreptății să să facă priimi“ (II, p. 16).

Identificăm cazul patologic al intrigantului, însoțit de antecedente completive, în întregime destinate unei disecții făcută „pe viu“, în fața cititorului, cu intenția de a pune în lumină morbidul. Suprasolicitarea cuvîntului este un procedeu la rîndul său suprasolicitat de prințul scriitor, pătimaş şi el, dar în răspuns la provocare. Anormalitatea Hameleonului nu este independentă de sistemul social, mai mult, descompunerea morală a individului este un reflex al corupției sistemului. La scara unui singur personaj, Hameleonul reprezintă o atmosferă social-politică, o mentalitate. Boala lui se manifestă în simptomele caracteristice ale răului imperiului. Mai mult cu, decît fără voia autorului, această imagine se relevă în amănuntele dezgustătoare ale fizicului şi comportamentului personajului. Existența lui are şi note tragice, întrucît este ireversibilă. Leacul enigmatic, inaplicabil, dat de Inorog în vis, ne spune Cantemir la „scară“, semnifică tocmai „neputința întoarcerii firii spre bine“. Malignitatea psihicului, înțeleasă ca o propensiune permanentă spre rău, îi cauzează personajului însuşi suferințe, nelinişti şi vise tulburătoare. S-ar putea reconstitui din cîteva fragmente esențiale conținutul acestui profil psihomoral monstruos. Ca mijlocitor al scrisorilor de chemare a Inorogului la „voroavă față cătră față“ cu Şoimul, Hameleonul se înfățişează pe muntele „unde Inorogul lăcuia [...], cu cînești cocirituri şi hulpești măgulituri înainte-i să arătă... «Trăiască domnul mieu milostiv într-ai mulți şi buni şi toată neprietina minte de ascuțită simceaua cornului stăpînului mieu nepătrunsă să nu scape şi tot împotriv-

nicul prav și pulbere sub talpele împăratului mieu să să facă» Și cu aceasta scoțînd cartea, cu multă plecăciune în mînă i-o dede." Umilința atitudinii și cuvîntului atrag atenția asupra disimulării, deoarece cititorul, într-o complicitate consimțită cu povestitorul, cunoaște hotărîrea Hameleonului „ca în moartea lui (Inorogului) viața să să-și alcătuiască". Umilința dezgustătoare, acoperind intenții destructive, repetă atitudinea diplomatului chinez invocat de Milescu în *Jurnal,* dovedindu-se totodată o structură incomparabil mai reprobabilă decît marele tip de intrigant al literaturii britanice sau franceze. Replica orientală a lui Cantemir se realizează în termenii celui mai dur realism, ce stă la baza stabilirii unor tipologii umane condiționate de mediul politic și social al țărilor cuprinse sub dominația otomană. Hameleonul *Istoriei ieroglifice* și Tartuffe, spre exemplu, sînt personaje convente în ideea mașinațiilor de uzurpare a protectorului (în romanul lui Cantemir se repetă informația că Inorogul ar fi fost binefăcătorul Hameleonului), le distanțează însă contextul acțiunii și stilul intrigii. Personajul lui Cantemir e mai complicat, nu pentru că intriga s-ar fi născut în Orient, ea s-a născut la curte, dar adîncurile psihologiei anormale sondate cu exces de scriitorul român nu se puteau reprezenta în scenă. Masca devoțiunii îi apropie, însă ce acopere ea e foarte diferit, cum deosebite sînt semnificațiile contextuale, relațiile dramatice conflictuale etc. Gradul deformării este, de asemenea, un motiv de diferențiere, datorată amestecului subiectiv neobișnuit al lui Cantemir, autobiografic-interesat în recreerea personajelor. El nu e simplu observator în căutarea structurilor umane tipice.

Momentul următor este al falsului jurămînt de credință în fața unor vagi suspiciuni pronunțate de Inorog :

„Atuncea Hameleonul, cu aspre blăstămi și strașnice giurămînturi, a să blăstăma și a să giura începu: «Și pre viața mea, o, domnul mieu, dzicea, și pre credința mea, de voi descoperi, de voi grăi sau din mîni, din cap și din ochi sămn, de înștiințare de voi face, în cap urgie, în ochi orbie, în mîni ciungie să-mi vie [...]»" Perversiunea intrigantului, gravă boală a caracterului, devine mai departe subiect de studiu în analiza proceselor psihice, comunicate de povestitorul omniscient, continuate în lungi și repetate monologuri interioare. Se săvîrșește în gîndul personajului un exorcism, se descîntă spre împlinirea intrigii, într-o concentrare absolută asupra ideii ascunse în „gîndul inimii", fără scrupule de conștiință. Hameleonul este tipul uman care își scuză mereu mijloacele prin scop, ca exponent al unei concepții foarte active în mediul său. Nici o verigă a înlănțuirii nu lipsește sau nu rămîne izolată în alt loc: „...după ce Hameleonul denaintea Inorogului ieși, pre cale mărgînd, precum pașii, așe chitelele își muta, și precum piielea, așe gîndurile și mintea își vîrsta și-și schimba și singur cu sine, ni mai tare pașii mutînd, ni de învăluiala gîndurilor calea și călcătura-și uitînd, prin neștiință să oprea și viclenele giurămînturi socotind, într-acesta chip întorcea și le tîlcuia...: «Pre viață și pre credință m-am giurat precum către cineva nu voi descoperi, însă gîndul inimii mele: adecă pănă cînd sau în dinții dulăilor îl voi înțăpa, sau în fălcile crocodilului îl voi îneca. În cale să-mi iasă și în cap să-mi vie roada gîndului mieu: adecă pre lesne să-mi vie și după poftă să mi să plinească lucrul carile am început»..." Înaintînd în labirintul vicleșugurilor, străbătînd calea înapoi spre Șoim, simțim încordarea povestitorului, intrat într-un fel de panică a cuvîntului, devenit mai nervos. „Mărgînd și bloscorodind, la Șoim

sosi", lăsîndu-i vestea acceptării întîlnirii de către Inorogu şi : „de acolea ieşind, în sine şi cu sine a chiti şi în reaoa-şi minte ca acestea a învălui şi a provăli începu". Mistuind îngrijorat gîndurile bune ale Şoimului faţă de Inorog, „prin budze bolborăind şi toate răutăţile în inimă fierbînd şi zămintind, întîi la dulăi, la ogari şi la cotei alergă şi toată pocitaniia cea ascunsă de-a fir-a-păr le povesti". Aici îşi compune o nouă faţă, nu de smerit, ci de organizator al vînătorii. De la umilinţă trece la poruncă. Seamănă încă alte minciuni, promite să arunce vina prinderii Inorogului în seama Şoimului. Se întoarce la acesta din urmă, îl previne îngrijorat să nu se calce jurămîntul, mimează teama pentru onoarea sa, jucînd scena imaculatului. Pe drum aruncă „seminţe de minciuni" în urechile Bîtlanului : „Ce acmu eu ca un bun priietin şi dreaptă slugă, la mijlocul trebii aceştiia m-am pus, însă nu puţină frică duc ca nu cumva vînătorii, giurămîntul călcînd vreun vicleşug Inorogului să facă şi apoi ocara şi pedeapsa sufletului meu unde să va duce ? şi obrazul în lume cum îmi voi mai arăta ?" Ajungînd la Şoim încearcă o pregătire sufletească pentru o eventuală atribuire a vinei. Prin „diplomaţia" intrigii deplasează spre Şoim posibila învinuire, mimîndu-se îngrijorat pentru ceea ce ar putea să-i pună în pericol renumele : „... giurămîntul dat nebetejit să ţii, aceasta în grijă să-ţi fie, ca nu cumva, vreunul din dulăi [...]mirosul Inorogului să adulmece şi [...] fără veste [...] vreo stricăciune să-i aducă. Şi nu numai căci eu cinstea şi credinţa îmi pierd [...] ce încă mai mult de tine ocara să va atinge, de care nici cu toată apa ocheanului a te spăla nu vii putea." La rîndul lui, Şoimul joacă drama celui care nu ştie ce ştie Hameleonul şi, neputînd să cuprindă în imaginaţie capacitatea malefică a celuilalt, măsoară greşit cu mă-

sura lui cinstită și repetă încă o dată cuvintele de bună-credință. Un nou act al înscenării, delimitat în planul acțiunii și al psihologiei, cuprinde întîlnirea Hameleonului cu Crocodilul, tratînd tot despre prinderea Inorogului : „Hameleonul urmele minciunii și pașii vicleșugului într-acesta chip împletecindu-și (ca cînd s-ar tîmpla cineva, urma a-i lua, la vreo cale a o scoate să nu poată), deciia într-un suflet la crocodil alergă, cătră carile, cu multe feluri de schimbate și schimonosite cucirituri : «Bucură-te, domnul și cruțătoriul mieu ! dzisă. Veste bună de pradă bișugoasă și vînătoare sățioasă eu, nerăscumpărat robul tău, să-ți vestesc am vinit [...]»“ Diabolică e repetarea drumului invers și încrucișat într-un vîrtej al mișcării rapide în spațiu, vîrtej perceput și în discursul Corbului ca efect al repetării cuvintelor. Povestitorul îl urmărește peste tot, cu fiecare întrevedere, îi definește culoarea, mereu alta, ne atrage atenția asupra disimulării, delectîndu-ne cu un metaforism culinar plin de concrețe gustativă a preparatului minciunii în retorta sufletului. Povestirea rememorează momente consumate, rezumă deci și mișcă filmul acțiunii spre deznodămînt. Cel mai însemnat artificiu al povestirii, aici, este un procedeu aplicat îndeobște rar în roman : *atragerea atenției* asupra unui element fundamental al episodului magistral de definire a cameleonismului : „Aședară, și într-acesta chip Hameleonul după ce cît putu cătră toți minciunile fiarsă, coapsă, sără, pipără, înghiți și borî, într-un duh la locul unde Inorogul să afla alergă [...] «După porunca domnului și cruțătoriului mieu, toate le-am plinit și încă cite vechiul prieteșug și adevărata dragoste poftește și preste poruncă cele căzute am adaos [...] (o, bat-o urgiia cerească, jiganie vicleană, cît de pestriț și de vărgat grăiește !). Ce în

scurt [...], cum am chivernisit [...] mai mult a mă lăuda nu mi să cade [...] (Caută chipul voroavii a viclenii jigănii, că să asamănă unor icoane, carile mutîndu-să din loc, i să schimbă faţa.) Căci [...] pre dulăi şi de ştiinţă şi de loc departe i-am depărtat [...]»"

Drumul şi locul opririi, duhul mişcării şi falsele „cucirituri" punctează momentele acţiunii Hameleonului enorma şi diabolic calculata intrigă. Întrebarea care stăruie este asupra resurselor scriitorului, nu de minuţie, dar de imaginaţie deformantă în zămislirea unei asemenea rarităţi, pentru că un cameleonism ca acela pus în acţiune de Cantemir e pe măsura unicităţii animalului ce trebuia vînat. S-ar putea crede că în fantezia povestitorului s-au combinat trăsături umane din experienţe şi observaţii disparate, Hameleonul fiind conceput ca un rezumat al lumii caleidoscopice a romanului. Ilustrarea ultimă pe care o mai aducem repetă ideea în alt vocabular, rescrie şi parafrazează. Repetiţia exasperează, dar de ea se face vinovat personajul şi nu povestitorul. Magia vicleşugului fierbe intriga în alte alambicuri, în alte îmbinări, se ţes alte iţe, dar răul rămîne acelaşi. Pe calea întoarcerii, energia nu pare să se istovească, Hameleonul foloseşte formule stereotipe, de aceea povestitorul îi ia dreptul la replică, scurtele intervenţii sînt narativizate în rezumat. Starea de epuizare mimată a personajului pare să-l contamineze într-adevăr pe narator. Vocabularul coboară în plebeianismul blestemului şi apostrofării, urcînd vertiginos doar spre invocaţii retorice şi exclamaţii teribile, care nu mai realizează decît repetiţia aceluiaşi cuvînt. Punctul limită în utilizarea limbajului arată că descărcarea psihologică atinsese paroxismul. După ce încheie partea a cincea a romanului, povestitorul tace. Iată cîteva secvenţe din deznodămîntul unui proces psi-

hic, nu și al acțiunii în mare. Traiectoria drumului întoarcerii se reface ca o inversare în oglindă a celeilalte, iar povestitorul se arată în prim-plan: „Hameleonul, răspuns ca acesta luînd, vesel înapoi să întoarsă, de unde întîi la crocodil mărgînd [...] de vinirea Inorogului știre îi dede [...] De acolea apoi la ogari, la cotei și la alalți spurcați dulăi să dusă, cărora așijderea plinirea bucuriii și vinirea vînatului le povesti. După aceia și mai pre urmă la Șoim vini [...] Încă iarăși căpacul minciunii deasupra tingirii vicleșugului adăogînd, chip de mare rugăminte către Șoim arăta și pre toți dumnedzăii îi giura să nu cumva sfîrșitul împreunării bune în capul începăturii rele să iasă, și el în chipul măiestriii răutății să cadă. Și altele multe către acestea dicăind și în uscat înghițind, cuvinte căptușite îngăima și teie de curmeie lega. Acestea într-acesta chip fățarnica lighioaie în oala fărălegii dzama nedumnădzăirii cu lingura vrăjmășiii zămintind și vînturînd, ca cum slujba ar fi plinit, de la Șoim voie și iertăciune își ceru, ca într-acea sară la culcușul său spre odihnă să să ducă [...] Însă și aceasta pre mai mare a vicleșugului căptușală o făcea [...] Adecă precum el de multă trudă biruit fiind, somnului ca morții au fost dat și de faptele carile peste noapte s-au tîmplat ca cum știre n-ar fi avut [...] Hameleonul de la Șoim ieșind, dormire fără dormire să dormitedze și somn fără somn să somnedze la stratul culcușului său să dusă [...] O, mai bine mort să să fi sculat decît somn ca acesta să fie somnat! [...] O, faptă spurcată și lucru scîrnav, o, batgiocură de batgiocurit și ocară de ocărît, vino, dintele șearpelui, aleargă, coada scorpiii și adevărul mărturisiți de să află la voi vinin și toapsăc ca acesta ca carile supt limba Hameleonului din fire izvorește, din meșterșug să înmulțește și spre băutură la inimă curaților să dos-

peşte [...] Măsură-te minciună, şi vedzi minciună decît toată minciuna mai mare! Cumpăneşte-te, vicleşug, şi cunoaşte vicleşug mai greu decît tot vicleşugul. Tîrîieşte-te, boală, şi simţi boală mai lîngedă decît toată boala. Sai, moarte, şi gustă moarte mai amară şi mai omorîtoare decît toată moartea! Spune, răutate, de ieste în tine răutate de rea cît aceasta răutate! O, răutate, răutate, de triii ori răutate şi iar răutate." (II, p. 19—35 *). Deşi Cantemir ne pune la încercare răbdarea lecturii, trebuie să recunoaştem că o mai complexă dramă naturalistă de caracter, organizată în jurul unui caz patologic de intrigant, n-am citit vreodată. Cu o insistenţă analitică nestăpînită, ridicată la pragul maxim al deformării, Cantemir dădea literaturii europene pagini antologice de analiză psihologică a unui *rarissim* tip uman, personajul chtonic, intrigantul orientului bizantino-musulman, zămislit, paradoxal, din obiectivitatea şi pasiunea naratorului. În nucleu realitate, în extensia enormă a acţiunii invenţie, Hameleonul este în acelaşi timp simbol şi schiţă a unei posibile structuri umane. Doborît psihologic, după o primă tentativă eşuată de prindere a Inorogului, o clipă el nu mai este capabil de „isteciuni viclene" şi lasă furtuna din suflet să-i răvăşească figura. Cei mai mici, dulăii, sînt lăsaţi de povestitor să-l consoleze, poate ironic, poate cu participare reală. In impresia lor se reflectă deformarea chipului intrigantului, dictată de psihic. Recursul la forma lamentaţiei populare nu epuizează răul, Hameleonul îşi „deşchide iarăşi" cuvîntul delator, după îndelungi frămîntături de limbă. Se teme de împlinirea visului rău prevestitor, îl „încuie în cămara tăcerii" şi încearcă să-i deturneze sensul, ce

* Fragmentele propuse lecturii în acest paragraf se află între paginile indicate.

se opune acțiunii. Pleacă de la Șoim după ce trecuse prin stări și atitudini contradictorii : cleveteală, laudă, umilință, agresivitate, lacrimi, disperare patetică. Semnele isterizării se arătau treptat : „[...] Hameleonul de la Șoim ieșind și cum vînatul au pierdut și Inorogul au scăpat, cu mare jele și a inimii durere gîndind, de mare năcaz budzele își mușca și mînule își frîngea. Și așe [...] la dulăi și la ogari alergînd, cu fața posomorîtă și cu inima înfrîntă, în trist chip și jelnică închipuire li să arătă [...] pre carile ei, într-aceasta formă și arătare văzîndu-l : «Ce poate fi aceasta, o, priietine, dzisără, că chipul urgie și fața bezcisnicie îți arată și lucru peste voie să ți să fie tîmplat mîhnite căutările și fierbinți oftăturile îți mărturisesc ? [...] Limba cea ca clopotul cine ț-au legat ? Gura cea ca doba ce ț-au astupat ? Voroava cea ca pohoaiele ploilor cine ț-au înghețat ? Glasul cel ca tunul fulgerului ce ț-au amorțit ? Mulțimea cuvintelor celor ca păcura izvorîtoare și ca năboiul pe toate șesurile clevetelor năbușitoare cine ț-au oprit ? [...]» Hameleonul, din nări pufnind, pieptul izbind, din cap tremurînd, din mîni aruncînd, cu picioarele ca dulăii turbați țărna împrăștiind, din gură aspumînd și toată icoana vrăjmășiii de la inimă în față-și zugrăvind : «O, fraților și prietinilor, în mare a inimii strîmtoare mă aflu, dzisă, atîta cît, precum să dzice dzicătoarea, că de oi grăi, oi muri, de oi tăcea, oi plesni [...] Să încep, tremur, să nu încep de năcaz mă cutremur, să dzic mă tem, să nu dzic, putere a răbda nu mi-au rămas»...“ Și, bineînțeles zice ! Incantația interogativă, enumerația, lamentația și frămîntătura de limbă încheagă un portret deformat, cu formele devastate de un imens rău interior.

Fantezia deformării în romanul lui Cantemir, literatură fiind, şi deci legitimată prin codul artei, se realizează în pulsaţia energică a cuvîntului, deschis permanent spre sensuri secunde multiple. Redundanţa se percepe atît la nivelul expresiei literale, cît şi la acela al sensurilor, ca într-un desen cu cheie, în care din orice unghi ai privi, liniile se configurează în noi întruchipări, unele de prim plan, altele în plan secund. În reprezentare picturală anamorfotică, *Istoria ieroglifică* s-ar putea reduce la un prim-plan al Inorogului de enormă dimensiune (distinct numai dintr-un unghi impus ochiului), profilat pe un fundal miniatural populat de restul faunei, orientată avid în afară, atrasă de centrul-model moral şi spiritual, niciodată de atins, al licornei. Viziunea s-ar înscrie în seria tablourilor cu secret, de genul acelora realizate de Erhard Schön, şi cunoscute nouă din reproducerile şi comentariile lui Baltrušaitis. Oricum, în ansamblu şi în detaliu, *Istoria ieroglifică* este o imensă frescă anamorfotică a unui moment din istoria sud-estului european, în care se comite o dublă deformare. Prima este acoperirea sub mască şi a doua, dilatarea satirică a proporţiilor. Aberaţia în deformarea literară a lui Cantemir, primul nostru veritabil scriitor de concepţie, echivalează cu diferenţa între aparenţă şi esenţă. Diferenţa se stabileşte, de fapt, între locul valoric ocupat de personaj în istoria reală şi cel ce i se acordă în lumea suprareală a cărţii. Raportarea este posibilă, şi chiar impusă, pentru că *Istoria ieroglifică* este un roman autobiografic şi deci se edifică pornindu-se de la o realitate contemporană. Nu se pot ignora determinările extrinseci ale cărţii, întrucît ele lămuresc cauzal psihologic gradul transfigurării literare. Prin această perspectivă accedem

în interiorul romanului cantemirian, o luxurie de sensuri problematice pentru spirit și suflet. În acest imens teatru, un narator inepuizabil mimează pe rînd personajele imperfecte psihic și spiritual, comparîndu-le minimalizator cu himera idealului Inorog, silindu-le să-l urmeze, cu voința de a-i contempla succesivele înfățișări. Ubicuitatea autorului uimește, ca și apetența lui pentru caricatură și mistificare.

BCU IASI/CENTRAL UNIVERSITY LIBRARY

Armonizarea părților și „povestea pricinii"

„De vreme ce aşe cu sete pentru rădăcina lucrului acestuia a te înştiinţa pofteşti, dinceput a ţi-l povesti nu mă voi lenevi, însă pre cît lungimea istoriii ar pofti, scurtimea vremii mînă nu-mi dă, căci iată şi cîtăva parte a nopţii a trecut [...] (căci multe şi în multe chipuri sînt sigeţile şi nălucirile nopţilor tăcute, carile prin întunerec îmblă şi vîjîiesc). Deci pre cît mai în scurt voi putea şi în puţine cuvinte toată lungimea şi lăţimea poveştii a cuprinde mă voi nevoi."

„Oare cei ce a meşterşugului cuvîntului învăţători sînt ce altă giuruinţă către ucenicii săi dau, fără cît precum adevărul minciună şi minciuna adevărul să facă îi va face, şi de vreme ce cu cea de obşte socoteală lucrul şi meşterşugul acesta aşe se crede, iată că urmadză ca şi eu aceasta a isprăvi să poci, de vreme ce nu puţin untdelemn într-această învăţătură am cheltuit."

„Aceasta din tot duhul dacă larg şi lat ritorisi Papagaia..."

„... a cării trimeteri pricini de povestea noastră abătută fiind, a le povesti părăsim (că voroava nu în vremea şi la locul său, ca rafturile de aur în capul măgariului să prind)."

(Dimitrie Cantemir, **Istoria ieroglifică.)**

1. Construcția romanului. Cadrul povestirii. 2. Ordinea și durata. 3. Retorisirea „autentică" și ecoul. 4. „Documentul" epistolar. 5. Visul profetic sau noaptea de foc a Hameleonului. 6. Inserția poveștii explicative.

1. Spiritul erudit al romanului realist nu se complace în narațiunea lineară organizată după clișee comune; chemat să dezbată și să comunice idei despre realitate, acest fel de roman abandonează intriga ordonată cronologic pe marginea unor evenimente exterioare fără să-și distrugă coerența. Distorsiunea intrigii și inserțiile respectă ideea centrală și contribuie concentric la cristalizarea ei procesuală. Întregul narativ al romanului își susține unitatea interioară drept consecvență a atitudinii autorului față de realitatea reflectată analitic, determinată la rîndul ei de unitatea concepției despre lume a scriitorului.[1] Omnisciența naratorului, în cazul *Istoriei ieroglifice*, bogatele ramificații de gîndire răsfrînte în densitatea de idei impun o construcție aparte, dacă nu cu totul desprinsă de tipare clasice la o privire panoramică, oricum cu numeroase libertăți în înlănțuirea momentelor contemporane narate sub acoperirea măștilor. Alegoria sporește nu numai posibilitatea redimensionării în imaginar, deci subiectivă, a evenimentelor, dar și răs-

[1] Victor Șklovski, *Despre proză*, I, București, 1975, p. 121.

turnarea ordinii temporale, stabilită de logica narativă, relativ independentă, a scriitorului, care urmărește reliefarea ideii și unitatea de ansamblu a desfășurării evenimentelor selectate. Secvențele se înlănțuie, se intercalează, sau alternează în constituirea intrigii, ca în orice text dominat de ordinea cauzală. În stabilirea tipologiei intrigii, n-am alege nici „intriga de pedeapsă" întrucît eșecul personajului satanic este episodic, nici „intriga comică", pentru că *nigredo*-ul Corbului nu triumfă. Ne-am opri însă la „intriga apologetică" în care un personaj „tare și responsabil de actele sale traversează o serie de pericole, însă le învinge în cele din urmă", cititorul păstrîndu-i un sentiment de respect și admirație [2]. Recunoaștem cu ușurință destinul Inorogului. Diversitatea enciclopedică și adîncimea informației culturale de care dispunea Cantemir, ca și experiența de viață, extrem de intensă, i-au deschis orizontul interpretativ. Propensiunea temperamentală spre exces a constrîns spiritul să disece evenimentul în mod exhaustiv : din unghi social-politic, filosofic, moral, psihologic etc., ceea ce complică dezbaterea romanescă.

O densitate de idei și expresii enigmatice, rar întîlnită, este ascunsă în jocul măștilor. Mînuitorul nu rămîne însă la procedeele fabulei clasice, nici la modelul romanului antic, el recreează, construiește, redimensionează, este un *homo artifex* capabil să orchestreze original trăirile intime și faptele exterioare în forme potrivite. Cum se deduce dintr-o afirmație mai sus citată, Cantemir avea conștiința libertății opțiunii pentru diferite forme de comunicare încifrată, în funcție de „materia ce are".

---

[2] Oswald Ducrot, Tzvetan Todorov, *Dictionnaire encyclopédique des sciences du langage*, Paris, 1972, p. 381.

Istoria ieroglifică e concepută ca un dialog platonician, dezbatere reprezentată, sau povestirea unei discuții-filozofice, reprezentată în roluri. Replicile fiind mai succinte sau mai întinse construcții-retorice, centrate pe o idee. Ca în *Apărarea lui Socrate,* în centrul discuției stă un personaj, și se vorbește despre el în prezența lui. Personajul are dreptul să spună ceva despre sine. La Cantemir personajul în discuție este, ca valoare totală, exact opusul lui Socrate. Ridicol de inconștientă, dirijată de sarcasmul autorului, cum viitoarele personaje ale lui Caragiale, *Strutocamila,* încercînd o autoprezentare, se acuză grav și ireversibil. Înscenarea juridică, model de dialog și discurs, cu argumente *pro* și *contra* subiectului, îi oferea lui Cantemir o sugestie de utilizare a logicii, a vorbelor înțelepte, a speculației filosofice, cu idei concentrice nucleului narativ. Platon nu asistase la moartea lui Socrate și totuși o povestește, refăcînd ultimele lui discursuri, respectîndu-i ideile. În *Banchetul,* Apolodor povestește ceea ce la rîndul lui auzise de la Aristodem ; o discuție mai veche, între Socrate și alții la un ospăț dat de Agaton. Pe calea străbătută pînă la oraș a „depănat" cele auzite, pretins povestite în ordinea comunicată de Aristodem, care era și ordinea întîmplată. Schematic semnificativ pentru sistemul textului platonician, ar fi vorba de o povestire a povestirii unui dialog real. Naratorul *Istoriei ieroglifice,* la nivel spiritual, joacă rolul lui Apolodor, intermediar între povestitorul faptei petrecute și cititor. În limitele verosimilului rămîne Cantemir cînd reconstituie adunarea la care nu fusese și din care se ramifică toate întîmplările cauzal înlănțuite ale romanului, intitulat *Istorie.* Ceea ce se pretinde a fi o întîmplare „aievea" nu e decît o pseudoistorie, deși autorul depune mărturia contemporaneității sale. Dar contemporan nu în-

semna și martor la eveniment. Cantemir dezvoltă sistemul judecății-retorilor, caută cauzele faptei săvîrșite, fie că a avut sau nu făptașul dreptul s-o săvîrșească, pentru ca în cele din urmă să apere cauza nedreptățitului Inorog. Logica desfășurată în unități retorice poate însemna o încercare de analiză mai profundă a unui gest sau sentiment uman. Locurile comune și paradigmele narative, cunoscute în literatura orientală și în romanul grec, abundă în cartea lui Cantemir, dar ele abia se mai recunosc de sub povara amănuntelor autobiografice, care absorb ca o genune atenția analistului. Pierdut în labirintul ideilor, el poate cădea în greșala neglijării tiparelor narative de factură, mai ales orientală [3], reminiscențe integrate într-o savantă combinație. Axarea problematicii romanului în zona luptelor social-politice îl desparte, ca pe un novator, de tradiția literaturii orientale, apropiindu-l de viziunile literare satirice ale Europei occidentale din preajma epocii luminilor.

Discursul funcțional, plăsmuit, folosit în romanul antic ca mijloc de autocaracterizare, sau caracterizare a personajelor, scrisoarea sau documentul fictiv, visul și speculația filozofică, povestea, maxima și anecdota sînt conexate, într-o succesiune organic înlănțuită, gîndită de Cantemir ca o mișcare ascendentă. Inserția acestor elemente completează acțiunea, îi multiplică și lărgește sensurile, contribuind la realizarea unui roman cu bogate ramificații. Se urmărește în cele din urmă, alternativ, evoluția cîtorva grupuri restrînse de personaje, cu o unică verigă de legătură, Inorogul. Adoptîndu-se o astfel de modalitate

[3] Reține, la acest capitol, sugestii la: N. Iorga, *Istoria literaturii românești (Introducere sintetică)*, București, 1929, p. 103; M. Anghelescu, *Literatura română și Orientul*, București, 1975, p. 28.

romanescă, se încearcă două tipuri de construcție, tipul *construcției etajate* realizat din înlănțuirea, în forma reprezentării, a discursurilor-nuvele, una condiționată de cealaltă, motive intercalate, cimentate între ele de intervențiile naratorului și, în a doua parte, tipul *construcției paralele*, relatare organizată prin aducerea alternativă în prim-plan, a unor grupuri de personaje cu interese opuse, fără să fie imposibilă trecerea unui personaj dîntr-un grup în altul.[4] Fiecare dintre cele două nuclee narative are în centru un alt personaj, subiect de dispută verbală sau conflict desfășurat la modul acțiunii, Strutocamila și Inorogul. Legătura între nuclee se realizează în fond (precum dependența cauză-efect) și formal, la nivelul personajelor, aceleași angajate în dispută ca și în acțiune.

Romanul se deschide cu o falsă plasare în timp a acțiunii. Stridența primei afirmații: „Mai denainte decît temeliile Vavilonului a să zidi", este aparentă. Inițierea noastră depinde de „Scara" exoterizantă a limbajului ezoteric, în care se lămurește sensul metaforic al expresiilor, unele dintre ele împerechiate fără să aibă la bază o asemănare, altele însă imagini de mare poezie. Amintite și în *Divanul*, ca o splendidă minune a lumii trecătoare, grădinile suspendate ale Semiramidei sînt asociate aici „fericirii nestăruitoare". Temeliile Babilonului nu sugerează timpul, un timp străvechi al acțiunii, ci „începătura răutăților", o hiperbolică întemeiere a edificiului cărții. Exagerarea anunță proporțiile viziunii subiective. Și alte tendințe ale lumii reale intrate în alchimia romanului, întreținînd impresia de timp și spațiu mitic („Semiramis

[4] Cf. Boris Tomașevski, *Teoria literaturii*, București, 1973, p. 345—346.

— Pofta izbîndirii strîmbe", sau „Eufratul — Nesaţiul lăcomiei"), figurează o societate coruptă, în vîrtejul căreia se luptă orgolios Inorogul, neînfrînt în opoziţie, departe deci de a avea soarta inadaptatului blajin.

Detaliind cadrul acţiunii, naratorul este vrînd-nevrînd victima locului comun; mediul ambiant în care se rostesc discursurile-nuvele este *adunarea*, o primă încercare de disciplinare a elementelor povestirii. Numai că personajele lui Cantemir nu-şi rostesc discursul într-o adunare de petrecere a oamenilor alungaţi din oraş de groaza ciumei (ca în *Decameronul*), nici în timpul unui popas la han pentru a face să treacă vremea (ca în *Povestirile din Canterbury*), aşadar prilej gratuit, ci într-o adunare politică interesată, de tip oriental, pentru alegere de domn. Împrejurarea lămureşte scopul acţiunii din prima parte a romanului şi resortul care pune în mişcare anumite atribute ale firii umane. În funcţie de scop, raporturile între personaje cristalizează în jurul dorinţei de putere. Reacţiile sînt foarte diferite şi niciodată nu trădează adevăratele gînduri, cunoscute numai povestitorului omniscient, care se amuză făcînd un studiu de behaviorism pe comportamente imaginate, dar nu neverosimile în ordine umană. Lumea aceasta, animată secret de aceeaşi aspiraţie, este imaginată realist, pentru că autorul se afla în interiorul ei, pe aceeaşi axă, el însuşi fiind prins în abilele ţesături politice de alesătură bizantino-turcă. Realitatea coincide tiparului literar, pretextul nu e decît în amănunte inventat. Adunarea fusese un fapt istoric întîmplat, în carte însă capătă aparenţa ficţiunii, a realităţii recreate într-un anume sens. Sfatul, locul întîlnirii personajelor, devine aşadar treapta de la care autorul începe să-şi ordoneze acţiunea.

Nu este neglijat cadrul, nici semnele psihologiei personajelor aduse în „theatru". Odată cu introducerea aces-

tora începe să prindă contur discursul naratorului, modul evident tendențios de a conduce acțiunea pentru a scoate din ea niște semnificații sieși satisfăcătoare. Cadrul primei părți, mereu același, este imaginat cu limpezime, sistematizat aproape didactic. Grupurile de personaje, adunate sub emblema tutelară a Leului și Vulturului, se opun vehement, mînate de „focul poftei", nestins decît în situația cîștigului de cauză. Sînt puse în ordine momentele pentru o succesiune firească, încît narațiunea avansează mereu pe un teren pregătit. Simțul împărțirii societății în clase, care funcționa dureros de acut la Cantemir, contribuie aici la o foarte exactă orînduire a personajelor în trei tagme. Nu lipsesc ironiile privind insignifianta stare a treia. Chemată pentru decor și pentru semnarea documentului final de alegere, tagma tiranizată de primele două se compune din „jigăniile și pasirile, carile în sine vreo putere nu au, nici duh vitejesc sau inimos poartă, ce pururea supuse și totdeauna în cumpăna morții dramul vieții li să spîndzură". Depășind momentul descriptivismului static, povestitorul inserează motivul mișcării, chemarea la adunare, și totul prinde viață. Ritmul devine spontan tumultuos, de o acustică înfiorătoare, alertat de „alergăturile iuților olăcari" prin munți și cîmpii, chemînd la adunare. Fundalul este sumbru, amenințător, sugerat de vocabularul groazei. In hiperbolă citim atitudinea naratorului. Sub imperiul spaimei de tiranie, măștile se agită tulburate, în graba de a se supune și, odată sosite, se grupează mecanic sub emblema proprie. În fine, în același preludiu al reprezentării propriu-zise, apar încă o dată cele două mulțimi, îmbulzite fiecare în jurul monarhului lor, care le instruiește cum și ce să ritorisească. Fiecare repetă învățătura dată, bîl-

bîiala este generală. Fina ureche de muzician a lui Cantemir o asociază loviturilor dezordonate căzute pe coardele „unui organ de muzică". La semnul magic al baghetei autorului totul reintră în ordine, primul discurs, al Vidrei, transformă adunarea în spectacol. Dintre ascultători, în chip regizat, se desprinde un actor-retor. Pe rînd, spectatori și actori, personajele de prim-plan se individualizează, se lămuresc relațiile între ele, între narator și fiecare dintre ele în parte. Ne apar clar cîteva triunghiuri conflictuale constituite în prezența Inorogului. Primul triunghi, în care Inorogul e o *prezență absentă* (dar la idealitatea lui se raportează subînțeles totul) ar fi cel Inorog-Corb-Strutocamilă, susținut de interese politice. Un mobil erotic pare să decidă opoziții de altă natură, create în relația Inorog-Nevăstuică-Strutocamilă. Mai explicită în acțiunea părții a doua a romanului, cu valoare centrală în povestire, este relația Inorog-Corb-Hameleon. În toate combinațiile, două personaje se unesc împotriva celuilalt. Celălalt rămîne mereu Inorogul, nimănui accesibil, însingurat și infailibil în fantastica lui existență.

Indiferent de unghiul adoptat de scriitor față de evenimente, și dincolo de cantitatea lor, *Istoria ieroglifică* este un roman al comportamentului personajelor orientate de două evenimente fundamentale : „alegerea" Strutocamilei pentru succesiunea la tron, sub protecția despotică, absolută, a Corbului și, în strînsă legătură, prinderea și anularea puterii Inorogului (urmaș cu drepturi ereditare la tron), patronată de aceeași putere tiranică. Ce povestește deci Cantemir în romanul său ? Desfășurarea dramatică a marii adunări elective cu discursuri abordînd succesiv subiectul Strutocamilei, și a micii adunări, completată de scrisoarea Vulpii, în care se hotărăște vînarea nesupusului Inorog și aventura vînătorii organizate de

Hameleon, dublată de diplomația Șoimului în medierea unei înțelegeri între Inorog și Corb. Din această ultimă acțiune, continuată de alte personaje decît cel care o inițiază se va extrage soluția încheierii fericite a cărții. Din punct de vedere al intervenției naratorului și al dinamicii narative, cele douăsprezece părți s-ar disocia, într-o primă subdiviziune, desfășurată într-un singur loc, într-o durată temporală oarecum redusă, pe roluri. Nu altceva decît discursuri fictive prin care se participă la dezbaterea din „theatrul" deschis tuturor (savuroasă, aici, secvența comică a discursului prostiei). Și, o a doua subdiviziune (de la partea a 3-a mai departe), în care ritorisirea personajelor intră în plan secund față de povestirea autorului, pînă aici cu simplu rol de prezentator al personajului în scenă și de comentator spiritual și spontan diferențiat al tuturor discursurilor. În această a doua și foarte extinsă subdiviziune, nararea acțiunii *en suspens* intră în drepturile ei, și, chiar dacă nu ocupă tot spațiul, completat cu diverse inserții, are o pondere valorică resimțită ca dominantă.

2. Sigur, indiciul dimensiunilor n-ar fi suficient pentru a argumenta existența romanului. Însă complicația fabulei, dezvoltarea unui fragment din viața personajului central ca spirit, Inorogul, paralelismul planurilor acțiunii, conexarea studiată a părților, regia episoadelor, susținute de personaje cu interese, declarat sau nu, opuse, sondarea psihologiilor, în fine revendicarea autorului de la modelul romanesc al *Etiopicelor,* ne pun în față argumentele unui edificiu care își întrece modelele, nu prin limpezime epică, ci prin densitate de idei semănate în „voroava îndelungată". „Cursul istoriei", adică *ordinea* succesiunii evenimentelor în istorie, nu-l interesează pe Cantemir, cît ascuțirea „deprinderii ritoricești", direcție în care cuvîntul scris al culturii românești de atunci nu avea nici măcar

un minim exercițiu. Voind să scrie o carte cu subtilități de expresie, avertizează asupra sensului concentrării forțelor sale scriitoricești, părînd că asta explică neglijențele temporale. Ori, încălcarea ordinii cronologice a evenimentelor este studiată, și faptul e mărturisit mai departe în prefață, în conștiința clară a distanțării de istorie și apropierii de artă. Discordanța între ordinea temporală a istoriei „aievea" și ordinea din povestire programată fiind, este gîndită ca revelatoare a unor anume semnificații ce s-ar fi pierdut, sau estompat, într-o expunere de stil cronicăresc. Segmentul de timp evocat la mijlocul romanului, la persoana a treia, cu o cursivitate necrispată, întreruptă din cînd în cînd, pentru suplimentarea informativă, de interlocutorul nopții de taină, Șoimul, nu numai că are proporții infime în raport cu întregul (11 file din 336), concentrarea era intenționată, dar nu realizează decît lămuriri cauzale parțiale, reduse la conflictul central urmărit de scriitor: animozitatea între Inorog și Corb. Însă acest conflict, din punct de vedere al cititorului, provoacă dezvăluirea unui întreg mecanism social politic pe care scriitorul, antrenat în denunțare, îl demontează piesă cu piesă explicîndu-l el însuși curios și absorbit de adîncimea descoperirilor. Cu intenție, *povestirea cauzală* este plasată într-un moment cînd e cerută cu necesitate. În logică temporală prezența unei astfel de paranteze retrospective e o consecință a prigoanei scriitorului însuși. Atitudinea Corbului provoacă rostirea ei cu sens defensiv pentru Inorog, coborît anume „din vîrvul munților la locul numit în prundiș", ca să rostească povestirea, lămurind cauzal totul, într-un moment de maximă tensiune a stării conflictuale. Deci, povestirea știe să se facă așteptată. Povestirea cauzală este o atitudine epică, tipic cantemiriană, dedusă din numeroasele introduceri de felul: „iară povestea pricinii era că...".

Interlocutorul Șoim e un pretext, în fapt, povestitorul este interesat ca cititorul să afle rememorarea afectivă pornită de la „rădăcina lucrului", „dintr-adînc" în timp, în încercarea de a-i cîștiga complicitatea activă în înțelegere și participare, că adevărul este de partea Inorogului. Și tot cititorul, pentru care nu scrisese încă *Vita Constantini Cantemyrii*, trebuia să știe că Monocheroleopardalul (prezentat în scurtă și alegorizată biografie ce urcă pînă la naștere), „părintele Inorogului" cu o viață extrem de aventuroasă, „din toate jiganiile pămîntului mai vestit și mai ales era". Gradul exagerării îl constatăm numai. Ca procedeu, retrospecția este asumată de un personaj, pînă la acest moment sporadic amintit, ca o prezență absentă, de aici mai departe subiect al acțiunii care polarizează atenția celorlalte personaje, ca un centru iradiant al operei. Confesiunea Inorogului, cu rol secundar ca întindere și semnificație, cuprinde evenimente anterioare povestirii prime, de mare amplitudine. Ca episod subordonat, de trenare, sau de frînare, și „într-o narațiune de mari dimensiuni este necesar ca evenimentele să fie trenate" [5], retrospecția se interpretează ca motiv retardant, sau de întrerupere, similar povestirii despre cicatricea lui Ulisse din *Odiseea* [6]. Stilul digresiv al lui Cantemir, căutător indiscret al antecedentelor biografice (de remarcat că, exceptînd Inorogul, personajele au biografii și nu destine), cunoaște cu acest episod o paranteză maximă, susceptibilă de a fi înțeleasă ca o descărcare psihologică, personajul povestitor și autorul confundîndu-se. Amestecul subiectivității, la Cantemir, periclitează parțial destinația estetică de întregire a acțiunii, dată digresiunii în textul homeric. Grandilocvența, mani-

[5] B. Tomașevski, *Teoria literaturii*, București, 1973, p. 349.
[6] E. Auerbach, *Mimesis*, București, 1967, p. 4 și urm.

festată cel puțin la început, ca și severa încondeiere a Corbului (scop esențial pentru povestitor) nu sînt primejdii mai mici. Cu toate acestea, mica structură narativă este absorbită de marea alegorie.

În romanul lui Cantemir se practică mult mai mult digresiunile retrospective completive (deschise mereu original, precum „Ce acum puțintel zăbăvindu-ne..." precede paranteza despre înfățișarea Camilopardalului), decît anticipările temporale introduse, puține cîte sînt, cu formule ca: „cum să va vedea", „precum mai pre urmă lucrul au arătat". Vagul trimiterii la deznodămînt întreține totuși curiozitatea. Poate grija pentru suspensul narativ îl determină să ocolească așa-numita „intrigă de predestinare" a parantezelor prospective. Îi apare mai utilă naratorului recuperarea sumară a întîmplărilor anterioare, necesare lămuririi cititorului introdus brusc *in medias res*, procedeul fiind și al lui Heliodor, care recunoștea că romanul său „seamănă cu un șarpe încolăcit", încît nu se poate vedea imediat unde îi este ascuns capul. Formal, cu inversiunea temporală, scriitorul român își satisfăcea, în al doilea rînd, nonconformismul la tradiția autohtonă a narațiunii lineare cronicărești. Urmînd o structură romanescă frecventată din antichitate (pînă în secolul realismului balzacian și mai departe), se integra unui tipar literar „devenit *topos* formal al genului epic". Așadar un procedeu clasic, prelucrat original în faptul literar al *Istoriei ieroglifice*. Debutul *in medias res*, care îl obligă pe narator să revină după un timp explicativ, la evenimente anterioare celor deja povestite, într-un proces, după Genette, de „anacronie narativă" [7], nu afectează unitatea primului roman românesc. După cum segmentarea în douăsprezece părți este considerată de autorul în-

[7] Gérard Genette, *Figures*, III, Paris, 1972. p. 79.

suşi ca simplă formulă : „că tot trupul istoriii unul şi nedespărţit ieste". Racordul narativ al *analepsei* se realizează prin recursul la formulele ceremonioase ale unei întîlniri diplomatice, mimînd un răspuns povestit, la curiozitatea de a şti ceva ce pînă aici nu i se lămurise interlocutorului. „În scurt — deschide povestitorul — la începătura dialogului între dînşii sosiră şi unul de altul pricina vrăjbii carile şi pentru ce ar fi fost a întreba începură...". Inorogul întreabă, dar Şoimul deţine informaţii incomplete şi atunci Inorogul îi stimulează provocator curiozitatea : „Aceasta foarte bine am înţeles-o şi, precum dzici, aşé ieste. Numai încă mai dintr-adînc începătura lucrului a şti ţi să cade..." — Şoimul : „Foarte cu dragă inimă aşi pofti ca pentru acesta lucru mai într-adevăr să mă înştiinţădz". — Inorogul : „De vreme ce aşé cu sete pentru rădăcina lucrului acestuia a te înştiinţa pofteşti, dinceput a ţi-l povesti nu mă voi lenevi, însă pre cît lungimea istoriii ar pofti, scurtimea vremii mînă nu-mi dă, căci iată şi cîtăva parte a nopţii au trecut...". Şi povestirea retrospectivă începe : „Vii şti dară că odînăoară..." (II, p. 41), continuînd pe ideea „iată pentru ce" sînt vînat. Ascultătorul este flatat, apoi captivat, cu formula : „Vii şti dară, iubite priietine că...". Organizarea povestirii Inorogului este diacronică, recursul la canoanele retoricii este minim şi totuşi acesta este marele lui discurs de justificare, purtat în minte încă din 1693 (cînd i s-a uzurpat tronul). Ca să nu rămînă utopie, trebuia comunicat în contextul unei severe evaluări a contemporaneităţii. Astfel a fost scrisă *Istoria ieroglifică,* din dorinţa de obiectivare a unui sentiment, frustrarea. Fraza care încheie digresiunea este o replică şi o revenire la introducere : „Acestea dară, o, priietine, au fost pricinile şi începăturile... Ce acmu, sfîrşit voroavii puind, poftim ca nu alta a giurui şi alta a dărui să ne fii cunoscut, de

vreme ce în proimul voroavii scurtimea cuvîntului făgăduiam...“ Se marchează calitatea și efectul povestirii : „Șoimul de acéstea pre amănuntul bine înțelegînd, precum de *dulce voroava Inorogului* (s.n.), așé de înștiințarea adevărului mult să minună“. Interesant pentru voința de variație a scriitorului este amănuntul de a fi presărat povestirea Inorogului cu fragmente în stil direct, ce reproduc scurte spuse ale Vidrei către Corb, ale Lupului etc. Mai mult decît aspirația spre diversitate, *stilul direct servește impresiei de autenticitate,* ca și mulțimea de discursuri. Autorul previne astfel, literar vorbind, acuzația de falsificare, răscumpărîndu-și sentimentul de culpă. Foarte subtil, recursul la dictoane transformă retrospecția într-o anticipație observată doar la o a doua lectură, cînd cititorul cunoaște finalul. Previziunea este plasată în dialogul imediat următor, ca o concluzie a ascultătorului : „Vechiu și adevărat cuvînt între toți să grăiește (că dreptatea toate biruiește și adevărul decît toate mai tare ieste [...] Ce dară între strîmb și între drept, între adevăr și între minciună ar fi, de nu peminténii, cerești vor giudeca și vor alége. Ce acmu lucrul rămîne ca dintr-această a noastră dorită și nesățioasă împreunare vechile începături a răutății să să surpe și noaî temeliile bunătății să să arunce...“ (II, p. 63). Astfel, secvența a 6-a a romanului propune în fond o reparație în înțelegerea evenimentelor anterior povestite, este legenda etiologică a rănii sufletești, veșnic deschisă a Inorogului, iar în formă, un fragment constituitiv al ordinii narative răsturnate. Se pare că Inorogul a fost pus în situația de a mai povesti încă o dată, „pre amănuntul“, și tot la persoana a treia, despre „rădăcina“ conflictului, cum se deduce din relatarea întîlnirii cu marele vrăjitor. Se face o aluzie numai, ea însă declanșează în memoria cititorului

întreaga istorie detaliată mai înainte pentru Șoim : „Inorogul pentru toate *cele la mijloc trecute* (s.n.) către vrăjitor povestiia, adecă cum le-au fost începătura vrăjbii... De acestea vrăjitoriul, *pre amănuntul* (s.n.) înștiințându-să...“ Mai original este Cantemir, un creator cu mari resurse imaginative, în digresiunea retardantă a visului Hameleonului, un gen de povestire prospectivă ce conține, simbolic, schema deznodămîntului, și de asemenea, în scrisorile fictive, care dirijează și hotărăsc mersul acțiunii în ultima parte a romanului.

„Însă pre cît *lungimea istoriii* (s.n.) ar pofti, *scurtimea vremii* (s.n.) mînă nu-mi dă, căci iată și cîtăva parte a nopții au trecut [...] Deci pre cît mai în *scurt* (s.n.) voi putea și în puține cuvinte toată *lungimea și lățimea* (s.n.) poveștii a cuprinde mă voi nevoi.“ Cu astfel de segmente, care își păstrează înțelesul contextual și în circulație autonomă, ne acopeream afirmația *(supra)* că Dimitrie Cantemir scrie în același timp un roman și o teorie a speciei și a povestirii în general. Frazele extrase nu se pot citi într-un singur fel : raportînd „timpul istoriii“ la „timpul povestirii“, sau *durata,* scriitorul constată inegalitatea lor și găsește soluția în expresivitatea cuvintelor și arta povestitorului de a contrage, transpunînd un timp în celălalt. Foarte sugestivă devine observația despre dualitatea temporală a povestirii, care „ne invită să constatăm că una din funcțiile povestirii este de a bate moneda unui timp în alt timp“ [8]. Este conștiința oricărui scriitor intrat în dilema proporțiilor temporale, indiferent de specia epică adoptată și deci de extinderea textului. Vom observa că de textul scris fiind vorba, teoreticianul de astăzi măsoară timpul povestirii (practic de nemăsurat), cu durata lecturii sau lungimea textului. Povestitorul român

[8] Apud, G. Genette, *op. cit.*, p. 77.

de la 1700 măsura povestirea pseudo-orală cu *ceasul*, imitînd metoda măsurării timpului istoric, deşi nu pierde din vedere disproporţia. Pentru el ceasul de povestire, prin puterea rezumativă a cuvîntului, poate cuprinde ani de istorie, cum se şi întîmplă. În povestirea rezumativ-cauzală, Inorogul expune cu o mare viteză narativă (viteza povestirii definindu-se, pentru Genette, „prin raportul între o durată, aceea a istoriei, măsurată în secunde, minute... ani, şi o lungime : aceea a textului, măsurată în linii şi pagini") întîmplări petrecute de-a lungul a zeci de ani (ne referim tot la fragmentul retrospectiv), numai în unsprezece file. În final, mărturisind conştiinţa laconismului maxim, în unităţile de măsură comune : „iară acmu oarecum toată lungimea istoriii prin cîteva ceasuri am trăgănat", asemenea *naratorului oral*. Aşa cum cititorul, egoist, consideră durata temporală a povestirii ca timp de lectură, comiţînd un act de subiectivitate, scriitorul, la rîndu-i, îşi rezervă libertatea de a încerca o determinare a duratei actului narativ din punctul lui de vedere, o pseudo-temporalitate, firească convenţională, cu atît mai mult cu cît se referă la o relatare vorbită (rostită verbal în faţa Şoimului). Durata povestirii pare să fie revendicată de autor, vocea naratorului se confundă cu aceea a personajului, întîlnirea producîndu-se în „terenul" aceluiaşi discurs. Inorogul vorbeşte la persoana întîi numai în introducerea şi în încheierea naraţiunii retrospective : „eu îţi voi povesti" şi „eu am povestit", în miezul expunerii rămîne la maniera orgolioasă a autobiografiei la persoana a treia, el, Inorogul. Firesc, în dialogul protocolar introductiv personajul alunecă în comun : „vrere-aşi şi aşi pofti, iubite prietine, ca să pociu şti, aceştii asupra mea (s.n.) vrăjmaşe şi de cap goană, carea şi ce i-ar fi fost pricina ?" Aceeaşi alunecare se produce şi în discursurile rostite în scenă, care debutează cu „eu", indicele

intenției de a povesti despre sine, sau cu o experiență personală, pentru a sfîrși într-o povestire despre „el" ca despre altul și nu despre sine, precum în situația Inorogului povestitor. O disproporție inversă se creează în marea structură narativă care absoarbe o serie întreagă de inserții, cu rol de digresiune explicativă ce poate lua la Cantemir forma discursului, scrisorii, visului profetic, pauzei descriptive. În timp ce povestirea retrospectivă, cel mai unitar fragment narativ al cărții, relatează despre mai multe decenii în cîteva pagini, restul romanului compus din discursuri, dialoguri, pauze descriptive și povestirea autorului, relatează întîmplările a numai doi ani în sute de file. Nu ne-am fi ocupat de problema ordinii și duratei povestirii, dacă scriitorul însuși nu și-ar fi pus-o, cu o nuanță foarte personală, a vorbitorului.

3. *Discursurile fictive* nu retardează marea narațiune, suplinind-o în formă reprezentată, ele duc povestirea evenimentului electoral mai departe, pînă la epuizare. Stilul direct îmbată cititorul cu iluzia autenticității, punîndu-l în contact nemijlocit cu acțiunea și personajul. Folosirea „documentului" contribuie simultan, sub mască, la obiectivarea spiritului proteic al autorului. Personajele vorbesc în teatru despre sine sau despre alții, nimic din tot ceea ce se spune nu păcătuiește prin convenționalism și gratuități plictisitoare, se dezvăluie fapte de culise (Bîtlan), se apără cauze pierdute (Vidra), să lămurește obîrșia unor personaje hibride (Căprioara de Aravia), se îndeamnă la armonie (Lupul), sau se flagelează prostia (Anonimul Sfetnic). Toate intervențiile se concentrează în prima parte a romanului, înlănțuindu-se original, încît una o provoacă pe cealaltă, după ce prima s-a desprins greu din nebuloasa discuțiilor dezorganizate.

Regizor și actor în același timp, Cantemir pregătește oratorilor intrări comice. Vizualul și auditivul cumulează în descrierea amănunțită a spectacolului neînțelegerile între moldoveni (animale de pradă) și munteni (păsări de pradă), orînduiți ca într-un amfiteatru, după trepte sociale. Începe parada prezentării măștilor aderînd perfect la caracterul personajelor contemporane. Autorul, politician versat, privește de sus, nu-și risipește dintr-o dată forța retorică, ordinea se lasă așteptată într-o întrunire haotică ce trebuia condusă la o încordare paroxistică schimbătoare de sens. O intenție artistică justifică introducerea acestui tablou al dezordinii ; aici se implică personajele care trebuie să devină antipatice. Resentimentele autorului se inculcă de la început sufletului, presupus sensibil, al cititorului. Ca să-și rostească tirada, personajele ies în „theatru", vorbesc cu fața spre public, deci și spre cititorul virtual. Din indicațiile de regie date în prefață, o altă foarte complexă manifestare extranarativă a autorului, reținem că numele „din calea laudei abătute" și „faptele într-ascuns lucrate", „așe de tot dezvăluite în mijlocul theatrului cititorului" nu le-a putut scoate, de aici recursul la alegorie. Personajele vorbesc sub mască (în spate îl ghicim adesea, substituit, pe autor), în fața măștilor presupus prezente, despre măști. Succesiv perindate în scenă, măștile au o funcție narativă, în numele ales, aflîndu-se indicii de caracter. Sub controlul scriitorului, personajele percep realitatea după cum le recomandă „chipul" : Corbul cu răutate, Vulpea cu viclenie, Brehnacea (bufnița societății animaliere a *„Istoriei"*), cu înțelepciune ș.a.m.d. Discursul este conform caracterului. Povestind despre alții se povestesc pe sine. Masca Lupului acoperă un fond uman mai complicat decît simpla etichetă a rapacității din fabula clasică. Emancipat de tirania paradigmei esopice, autorul preia cu ușurință nu-

mele persoanei istorice reale (Lupu Bogdan) potrivit în ordinea existenței sociale, însă insuficient pentru treapta spirituală pe care o ocupă. Prin poveștile Vulpii, autorul se străduiește să argumenteze potrivirea măștii, însă comportamentul, discursurile laconice și filosofice ale Lupului rămîn fără acoperire.

Vom accepta însă că discursul devine în *Istoria ieroglifică* fapt literar în care se dezvăluie minți și caractere. În insistente insinuări, Vulpea „îl îmbrăca și-l dezbrăca" pe Lup, inconștientă că discursul e o disecție a propriului caracter. Este starea de spirit a unor generale dezvăluiri individuale sau colective, o pornire negativistă care nu lasă loc nici pentru cea mai vagă presupunere că, la unison cu umaniștii, Cantemir ar fi văzut în elocvență un mijloc de „ameliorare", de „civilizare a individului". Dovada : „mărgăritar", cuvîntul Brehnacii nu are nici o urmare morală, reacția e contrarie. Această parte a romanului, cu regim de *povestire reprezentată* nu este o simplă *causerie*, intervențiile fiecăruia dintre eroii-naratori, mereu diferite în conținut, contribuie concentric, cu noimă, sub tiranicul patronaj regizoral al autorului, la biografia Strutocamilei, cu originea și moravurile ei. Mărturii și iar mărturii retorice, ca într-un proces. Dialogul cu replici foarte dezvoltate (discursuri în apărarea sau întru acuzarea „păsării cămilite") nu este narativizat, ci reprodus în *stil direct*, autorul creînd iluzia că nu el vorbește, ci personajul căruia i se dă cuvîntul, el nu și-ar asuma decît rolul exterior de a introduce succint, narativ, vorbitorul în scenă și de a-i comenta, în scurt, efectul cuvîntului, mod de a se amuza, complice, cu cititorul. Adesea naratorul însuși pare să piardă controlul asupra personajului logoreic. Fără nici un exordiu, vorbitorul (Bîtlanul, Vulpea) intră direct în scenă, cu apostrofe violente și gesturi plebeiene sau mi-

mînd umilința cu false „cucirituri". Așa țîșnise și Vidra „cu mare obrăznicie", însă, studiat, se introduce pedant, cu o axiomă aruncată ironic în urechile auditoriului, complet neinițiat în filosofie și știința logicii, „cheia meșterșugului meșterșugurilor". Gestul este donquijotesc, totul eșuează, logica este ineficace într-un asemenea mediu. Starea sufletească a Vidrei, dramatic dilatată, conduce la apostrofa aruncată ascultătorilor cu disprețul învățatului față de ignorant. Personajul acuză fățărnicia și tirania Corbului, cu frazele scăldate în final de lacrimile neputinței și regretului de a fi crezut în „himera filosofilor". Se poate vorbi aici mai curînd de o povestire de cuvinte, ca în dialogurile platoniciene, decît de o „povestire de evenimente" cum este, ca structură exemplară, digresiunea retrospectivă pronunțată de Inorog. Dacă ar lipsi narațiunea-liant, pagina ar lăsa impresia procesului-verbal ce te înfruntă cu mimată literalitate.

În afară de romanul grec tîrziu, desfășurat ca un proces judiciar, Cantemir a cunoscut și sistemul dezbaterii practicat de retorii antici, cu mărturii și probe despre acuzat. „Romanul — spune Șklovski — a luat naștere în strînsă legătură cu Istoria, cu elocința și cu relatarea biografică, sferă care a pregătit și analiza psihologică, ce-și avea aplicarea fie ca mijloc de a se justifica, fie ca mijloc de acuzare, fie pentru a dezvălui comportarea contradictorie a eroului. Așa a analizat Cicero caracterul lui Catilina." [9] Scriitorul român nu vorbește nicăieri de proces, cum o făceau autorii vechilor romane grecești, dar ce e în fond dezbaterea cu discursuri-analize din prima parte a *Istoriei ieroglifice*? Intenția era de a elucida, aparent prin contribuția personajelor, și nu a naratoru-

[9] V. Șklovski, *op.cit.*, p. 62. Și în cap. *Retorica—Judecata—Proza* se ocupă de sistemul analizei retorice trecut în literatura romanescă.

lui, „pe cine are în față", drept candidat, adunarea de alegere a domnului. Căutat neuniforme, discursurile sînt croite cu talent oratoric, pe măsura minții fiecărui vorbitor și au rol funcțional în analiza cazului Strutocamilei. Scopul afectiv era de a impresiona auditoriul, de a-l situa *pro* sau *contra*. „Sofistul Gorgias socotea că arta cuvîntului are menirea de a sugestiona ; el compara discursurile cu magia și cu exorcismul, numai că obiectul nu-l constituia exorcizarea duhurilor, ci vrăjirea sufletului." [10] Cîteva considerații asemănătoare, dintre cele mai substanțiale, găsim într-o prefață a povestitorului *Istoriei ieroglifice* la discursul Papagaiei : „Aceasta dară într-acesta chip în sine și cu sine cu mari vicleșuguri alcătuind [presupus *inventio*] *prin rost de bun ritor* (s.n.) precum către alții a le arăta, așe inimile prostimei a îndupleca socotiră (căci la materiile groase focul, iară la inimile proaste *limba bine vorovitoare* (s.n.) multe poate. Și așe ritorisind Papagaia, cuvîntul la obște într-acesta chip împrăștiară : ..." (se anunță *elocutio*) „Larg și lat ritorisind", Papagaia desfășoară mai întîi o artă a exordiului cu o speculație abil-poetică asupra armoniei, în figuri ce trădează amestecul muzicianului (care asociază prietenia armonioasă între cele două țări cu o simfonie). Cel mai organizat fiind, acest discurs este și cel mai spectaculos. Autorul și ascultătorii îl întrerup în momentul, bine studiat, în care se încheie una dintre părțile constitutive. După „proimiul" de *captatio* se interpune naratorul cu noi elogii la arta invenției și puterii retorului de a convinge cu „vîrtutea cuvîntului". Se narativizează și o scurtă intervenție a mulțimii însetate „de dulce izvorul carile din limba Papagaii izvorește". „Lauda aninată" nu este decît ostentativa revenire la persuasiunea practicată cu har în concretizarea abstractului și

[10] Șklovski, *op. cit.*, p. 77.

convertirea credinţelor vechi în altele noi : „Papagaia cu toată vîrtutea cuvîntului, himera, sau precum s-ar putea dzice, ciuda nevădzută, neaudzită cu voroava în fire a băga începu (că nu mai slobodă ieste limba atheistului spre blăstăm decît tropurile ritorului hula sau lauda aninată) (şi de celea ce singură firea scărîndăvindu-să fuge, acelea vorovaciul îndrăzneţ preste fire le urcă)...“ Partea a doua, expunerea propriu-zisă cu dezbateri de idei şi situaţii, promite, demagogic, leac pentru tulburarea spiritelor, numind teatral vinovaţii care în „mănoasa brazdă a adunării“ în diferite chipuri zîzania au semănat (Liliacul, Vidra, Struţul). A doua întrerupere este strigarea mulţimii pentru leac, astfel se provoacă partea a treia şi ultimă a discursului, manifestare retorică ce vizează o discontinuitate în conţinutul dezbaterilor. Artă de a schimba, util, ideea !

Talentul oratoric al lui Cantemir este un fapt atestat de Nicolae Costin. Instalat la tron, în toamna lui 1710, noul domn „au făcut voroavă singur“, spune cronicarul, adăugînd că era vorbitor foarte priceput, era deci un orator, *vir bonus dicendi,* cum ar fi voit Cantemir să fie şi tatăl său atunci cînd îi atribuie un discurs erudit şi grandilocvent în *Vita Constantini Cantemyrii* [11]. Şi nu mai avea treizeci de ani Cantemir cînd comitea această exagerare, se vede însă că îşi conservase între faldurile bogate ale spiritului harul, în nenumărate împrejurări exersat verbal de „retorul ciceronian“, cum îl descopere Şerban Cioculescu. Nu-şi schimbă destinul nici în roman, Inorogul nu ţine discursuri în public, ci numai la sfaturi

[11] Vezi Ş. Cioculescu, *Varietăţi critice,* Bucureşti, 1966, p. 57.

de taină. Romanul în întregime, fără nici o altă probă exterioară, prin extensia și numărul discursurilor, ne convinge de afinitatea lui Cantemir cu arta lui „Țiteron" (elogiat în deschiderea *Hronicului*) și de înzestrarea sa specială pentru analiza retorică. Numai că, avînd în vedere voința epuizării informațiilor transferate spre rostire personajului, autorul pierde controlul asupra artei discursului și constatăm că nu întotdeauna împlinește cerința de vrăjire a sufletului și nici legile [12] impuse alcătuirii discursului, pentru a fi *ars bene dicendi,* exceptînd ordinea cuvîntului Papagaiei (*inventio, dispozitio, elocutio* și alte subdiviziuni canonizate). Toate personajele, uneori fără *exordium,* intră în expunere *ex abrupto,* insinuează subversiv în *narratio,* sînt *elocvente* în apărare ca și în acuzație, *probează* cu fapte la care pretind că au fost martori, *descriu* locuri și atribute fizice animaliere, *dezbat* filosofic, *ornează* cu figuri, *compară,* domină însă recursul la *dictoane.* Astfel, din clasicitatea canonului atic și elocința asianică ornată și ritmată, plină de paradoxe și sentențiii, evoluează artificiile ce împodobesc povestirea, ca „ritoricești tropuri". „Ritor", „a ritorisi", „ritorisire" au o foarte mare frecvență în vocabularul povestitorului și personajelor, iar o dată cititorul tresare în fața expresiei „meșterșugul ritoricăi în poetică mutînd", ce nu înseamnă în context mai mult decît invocarea unui citat edificator din Hesiod, în original grecesc și traducere. Efectiv, în formă, la Cantemir mutarea retoricii în poetică se realizează cu fraza ritmată, după moda prozei orientale și cu inserarea unor secvențe versificate, dispuse în forma strofei. Proza ritmată, pe o bună suprafață

[12] Vezi o sistematizare în rezumat la: P. Zumthor, *Langue, texte, énigme,* ed. cit., p. 91—105.

a textului discursurilor este un fapt curent al romanului cantemirian. De recunoscut că în această formulă oarecum sustrasă regulii, discursurile analitice sînt mai vii, participă mai firesc la structura narativă a romanului, iar autorul ne apare ca un avocat, plin de idei și posibilități de expresie gata să ticluiască discursuri pentru „clienți", mimînd în spectacol persoana cu limbajul și gîndirea cît mai variate. Astfel se și explică faptul că un discurs nu-l repetă pe celălalt în cantitatea și modul informației, că ordinea internă urmărește elucidarea ideii. Artizanul masca un veritabil artist al narațiunii de biografii, situații, întîmplări, cu o lungă carieră în istoria umanității.[13] Perfect rotunjite ca înțeles și structură, unele asemenea unități narative sînt concepute de autorul *Istoriei ieroglifice* ca discurs-nuvelă, permanent intersectate de sensul moral al dictoanelor și poveștilor cu tîlc. Cel mai elocvent ar fi discursul Vulpii în care se face caracterizarea Lupului, dovedind în același timp că scriitorul, creatorul discursului, ține o foarte strînsă legătură cu personajul care îl rostește. Conexiunea între discurs și caracterul personajului este, de asemenea, organizat gîndită, ca și repartizarea temelor.

În „montarea" romanului discursurile se armonizează sau se contrazic în idei în formă savantă sau plebeiană, trimit la suprafață simptomele unei contagiuni a „ritorisirii" ce denunță, în afara conștiinței, ambiția, transformînd dintr-o dată ascultătorii în vorbitori, pentru că scriitorul avea ceva de spus prin ei. Foarte elocventă în această ordine și resimțită ca subiectivă este mărturisirea scriitorului despre pofta de a vorbi a Vulpii : „Hulpea măcară că ceva *la gloate a grăi ca o înțeleaptă tare poftiia* (s.n.) și în ceva împunsă a fi să nu să arete, vîrtos

[13] V. Șklovski, *op. cit.*, p. 61.

să feriia [...] însă atuncea pre toți așăși de tot de la hotarul științii depărtați vădzîndu-i, *nici frîul gurii a-l mai sprijeni, nici lacăta tăcerii nedescuiată a feri putu* (s.n.). Aceasta iese în scenă cu un discurs țîșnit „ca din praștie", cum spune Călinescu. Opusă locvacității Vulpii este tăcerea Lupului. Un veritabil eseu despre „negrăitele cuvinte", despre arta de a tăcea debutează astfel : „Lupul partea cea mai multă a vremii tăcerii da căci tăcerea capul filosofiii ieste [...] O, fericita tăcére, că totdeauna cu tăcére ascultăm și învățăm..." (I, p. 103 și urm.) Elogiul este forma nostalgiei unui temperament opus, pentru că, în culisele „theatrului", descoperim scriitorul căruia i-a lipsit numai Agora ca să strălucească. Fericit că a găsit „receta leacului" pentru descărcarea unei pasiuni creatoare, prințul proteic preferă să dispară din pagină ca povestitor și să reintre costumat sub măști animaliere, istovindu-și plăcerea de „a vorbi" discursuri imaginare. Cabinetul de lucru de la curte, presupunînd că a existat unul, s-ar fi putut transforma într-o scenă călinesciană, dacă ar fi cutezat să invite boierii la o ciudată reprezentare divanită pe subiect dat. Divanul dealtfel era o formă de adunare unde se cuvînta și se asculta, cum ascultase, desigur și beizadea Dimitrie pînă la 1705, atît cît să fi reținut îmboldirile cu „sule de bumbac" ale boierilor. Elocința sacră lasă în cartea lui Cantemir, dacă nu recunoscute structuri *in extenso,* oricum rar risipite formule, termeni de vocabular consacrat, și mult patos moralizator, cel puțin de tăria meridională a didahiei lui Antim. Cantemir arunca literar-savant „undița cuvîntului și... mreaja învățăturii", reflectînd în seria discursurilor *Istoriei ieroglifice* o neegalată, atunci, bogăție spirituală și contradicții temperamentale care se sustrag oricărei încadrări psihologice. Consecvent, discursul Papagaiei, cleric fiind, este etichetat cu termenul de „cazanie", pen-

tru ca în inima discursului să întîlnim modulația omiliei cu părți psalmodiate : „Aceasta dară, / într-acesta chip unindu-se și alcătuindu-să / cinstea, slava, biruința și odihna / care a tot nărodul fără prepus următoare ieste..." Și Moimîța, învățată în „pravile ethicești", glăsuiește cu „milosîrdie" creștinească, în stilul patetic al mitropolitului muntean. „Moimîța", la „scară" e „chipul voroavei muntenești", al cărei exponent se arăta deja a fi, la 1705, Antim, cum indică și P. P. Panaitescu. Brehnacea „ritorisește" dilematic, în stilul predicii cu întrebări și răspunsuri : „Strutocamila [...] dintr-îmbe monarhiile ieste, și ieste și nu ieste. Ieste, dzic, căci adevărat între lucrurile firii ciudă (minune n.n.) ca aceasta să află ; nu ieste dzic, căci nici dintr-un neam a fi socoteala nu adevărește". S-ar părea că Dimitrie Cantemir își răsfață personajele cu diverse stiluri oratorice, în realitate însă își satisface propriul gust pentru diversitate. Trece dezinvolt, împreună cu „Vulpea dialectică", de la stilul înalt al retoricii antice și al sofismelor ca lecție de spontaneitate în aflarea subterfugiului („...precum adese a face dialecticii s-au obiciuit, adecă la vreme de strîmtoare cu strofe și cu sofismate... cu stratagheme să slujăsc"), prin silogistica medievală și poanta discursului arab, în căutarea efectului formulei lapidare, pînă la oratoria de amvon a milosîrdiei creștine. Adoptarea uneia sau alteia dintre formule este uneori parțială, alteori parodică, totdeauna selectîndu-se procedee din fondul esențial-caracteristic al fiecărui stil oratoric, foarte ușor de recunoscut. Nu o dată, Cantemir improvizează imitînd marca de epocă a stilului retoric. Din zeci de pagini ale romanului se recompune un *sui-generis* tratat de retorică practică, învățată și de învățat, cu scutire de reguli inflexibile și simetrii obligatorii, util, pentru a cunoaște condiția vieții so-

cial-politice în spaţiul balcanic, un fel de „ceasornic al prinţului" cu bătaie maliţioasă.

Departe de a fi o formă parazitară a povestirii, ca în *Etiopicele,* discursul literar creat de Cantemir (luînd în consideraţie şi invocaţiile retorice din restul romanului) este un element compoziţional esenţial, avînd o funcţie activă [14] în dezvăluirea caracterelor, iscusit învăluite în „cuvinte cioplite". Cu un potenţial artistic considerabil, discursurile, supuse unei discipline interioare, sporesc dinamismul dramatic al romanului, relevînd o excepţională imaginaţie scenică, un scriitor de un autentic talent teatral. Fără să ameninţe unitatea, ele influenţează destinul eroilor manevraţi, aproape involuntar, de mobilitatea unui spirit biciuitor, care, şi din abuzul utilizării acestei forme de comunicare, scoate efecte neaşteptate.

Dimitrie Cantemir deschide cariera discursului comico-satiric (pseudo-savant, naiv sau de impostură) în literatura română, procedeu ridicat în lumina afirmării clasice la Caragiale. Balcanismul spiritualului autor al *Scrisorii pierdute* este încă în multe privinţe prevestit în lumea pestriţă a *Istoriei ieroglifice,* căzută prematur în ispita parlamentarismului steril, prea individualist ca să facă şcoală, cel puţin în literatură, pentru că în istorie ea se crease.

Mai mult decît exordiile, în genere locuri comune, de tipul: „Vestită şi veche a vechilor giudecători axiomă ieste", sau: „vestit şi tuturor ştiut cuvînt ieste" şi bine-înţeles, nelipsita mimare a modestiei, exprimată cu tîlc, în stil ostentativ ironic, sau finalurile menite să incite vorbitorul următor, atrage atenţia contribuţia povestitorului la adîncirea înţelesului cu inedite comentarii ale ecourilor discursului în mintea şi inima mulţimii. Comen-

[14] Manuela Tănăsescu, *op. cit.*, p. 98.

tînd efectul, scriitorul realizează, indirect, o evaluare. Nici o intervenţie retorică nu scapă de nota naratorului, aflat parcă, în timpul rostirii alocuţiunii, într-o poziţie din care studiază, reflectînd asupra a ceea ce vor să exprime chipurile ascultătorilor. „Ochiul sufletului" său le împrumută o gamă emoţională relativ restrînsă : opoziţie, acceptare, teamă, plăcere, perplexitate. Toate aceste manifestări exterioare sînt de o elementaritate atît de accentuată, încît se interpretează ca etichetă a unui suflet asemenea. *Efectul interior* fiind în general uluirea şi opoziţia sau acordul, scriitorul se mulţumeşte să le numească luptînd cu posibilităţile limbii în căutarea sinonimelor. Ca reflex în *exterior* al psihologiei, se istaurează în roman un limbaj al mimicii, atitudinii, gesturilor şi privirilor. Uluirea fură graiul, numai cîte un personaj, regizat, rupe inerţia şi cuvîntează, pentru ca dezbaterea să continue. De menţionat că nu toate personajele, pomenite sau nu la „scara numelor", deţin rol individual, de manifestare verbală, retorică. Multe fac figuraţie de cadru apropiat al „retorilor", altele sînt mulţime anonimă, decorul adunării. Cu imaginarea efectului, se sondează, pe aceeaşi cale a fanteziei, psihologiile şi ceea ce se spune în surdină, şi nu se spun puţine. Cuvintele Vidrei produc o reacţie inversă celei scontate, ilariantă, crescînd de la zîmbet, la rîs şi chicote hohotite. „Siloghismul" Corbului are un efect bine cîntărit de gînditorul liber iluminist, comedia este adînc ascunsă. Toate zburătoarele „frumos crăngăitul Corbului lăudară şi cu multe linguşituri şi colachii învăţătura-i preste nuiri rîdicară (că mai toţi supuşii de frică obiciuiţi sînt, nu ca ce adevărul, ce ce stăpînul poftеşte, aceea să laude şi să fericească". Singura opozantă fusese Vulpea în încercarea de a răsturna silogismul tiranului. Ea face să tresară în satisfacţii secrete, observă povestitorul, sufletele atrofiate ale audito-

rilor, care „adînc să turburară și de dulce otrava Hulpii tare să ameţiră". Din cauza „micropsihiii" ascultătorilor, discursul preaînțelept, parabolic, al Brehnacii nu este de nici un efect. Un „mărgăritar" pierdut în apa tulbure a unor suflete mișcate de imperativul interesului și nu al moralei. Parantetic notăm că metafora pietrelor prețioase este împrumutată din arsenalul de figuri destinate laudei predicilor Sfinților Părinți, frecventat și de Miron Costin. Povestitorul mîniat biciuiește nemilos : „Pilda, cuvîntul și sfatul Brehnacii, măcară că mărgăritariul curat la aurul nespurcat și pietrile scumpe cu aur alcătuite era, însă (la inima împietrită și pizmătoare nu cuvîntul, nu învățătura, ce pedeapsa și pătimirea, ca la dobitoace în ceva a spori și a domoli poate). În care chip, Corbul și Cucunozul [...] povățuind pizma și urmînd pofta, vechiul cuvînt pliniia (cel bun vădz, pricep și laud, dară cel rău voi și urmedz)..." Următorul cuvînt al Corbului, de o crescîndă agresivitate, produce impresia de „zdrobire a cuvintelor" Brehnacii filosoafe. Cea mai completă demonstrație a puterii de pătrundere în *psihologia colectivă*, cu siguranță analizată în toate nuanțele ei, vine după discursul Papagaiei. Efectul este interpretat la scara viziunii Turnului Babel, dealtfel heteroglosia e partea sonoră a „peisajului" uman. Geniul cuvîntului se manifestă aici în cuprinderile vaste ale cîmpului imaginativ pe care îl deschide. Pătrunderea e aproape monstruoasă, universul sufletesc uman nu mai are nici o cută ascunsă pentru analist, căutător lucid al esențelor ce leagă viu marile epoci din istoria umanității. O scenă ce se putea produce oricînd și oriunde. Ce sînt în fond efectele ritmic urmărite de povestitor, decît semnele unei omeniri împărțite, și totuși deopotrivă tălăzuită, de valurile istoriei ? O lume nebună, electrizată, cuprinsă de iluzii, o viziune foarte de sus, ca asupra unui vuiet crescînd de stadion modern,

ceea ce nu exclude prezența autentică a somnolenței perplexe. Încă o dată *Corabia nebunilor* traversează ecranul romanului. Nu mai avem în față un simplu exercițiu estetic, executat din dorința de a plasa „cuvinte cioplite". Interesul povestitorului se concentrează (ca al unui pictor al expresiei) asupra atitudinilor pe care le vrea esențial-exponente în tabloul mișcător al mulțimii, ciudat de enorm. Nici în acest caz limitele spațiale ale cadrului adunării nu apar ca normale, ci ca absorbite de timp și cuvînt. O penibilă impresie de destrămare a personalității umane stăruie după lectură : „...dacă larg și lat ritorisi Papagaia, toate cetele zburătoarelor : «Facă-să, facă-să, plinească-să, plinească-să !» strigară, atîta cît chiotele a atîtea gloate deodată slobodzite să părea că ieste huietul a mari puhoaie după ploaie, din dealuri în văi răpedzite. Unii, de fericirea ce li se părea că acmu au și dobîndit-o, cu glasuri de bucurie să desfăta, alții cu cîntece și cu viersuri izbînda, ca cum în sine-și dobînda în palmă ar avea, în ceriuri rîdica. Iară alții minunată voroava Papagaiei și decît miierea și zăharul mai dulci cuvintele ei și decît toată unsoarea mai pătrundzitoare și mai muietoare sentențiile ei ni cu gura mărturisiia, ni cu mînule și cu capul chipuri și sémne de mirare și de minunare unul cătră altul în divuri, în chipuri arăta (că de multe ori bucuriia mare glasul astupă [...]). Unii, ca cum încă mai denainte de mîngăioase voroavele ei spre somn furați și în chiteala socotélelor afundați ar fi fost, ca de somn sau de vin amețiți ar fi fost, spre ce întîi să înceapă și ce mai înainte din cele multe audzite să pomenească și din pomenire în cuvinte să alcătuiască, ca uluiți sta și ca somnoroșii, ni pe frunte, ni pe piept să scărpina [...]. Comedie ca aceasta [...] din gura Papagaii în mințile tuturor dihaniilor răvărsindu-să, ca cum și cu

trupurile şi cu sufletele amurţiţi şi amuţiţi ar fi fost, prin cîtăva vréme între dînsele mare tăcére să făcu, şi, una într-ochii alţiia ascuţit şi neclătit căutînd, ce ar fi mai de vorovit şi ce ar fi mai de pomenit, ca cum a să domiri n-ar putea, ce una pre altă să înceapă, ca ce din rostul ei ce ar audzi şi ea acéia să grăiască, sta cu gura căscată (că strigarea a gloate multe din răzsunarea a păreţilor deşerţi nu multă deosăbire are, şi precum păreţii, acelaşi glas întorc, aşé în gloata ascultătoare unul cuvîntul altuia poartă)." (I, p. 149.) Măştile nu acoperă decît nişte mecanisme de emanat sunete, manifestări subumane incapabile să se ridice prin cuvînt, iar dacă s-ar fi ridicat, ar fi iscat doar un ecou uniform, neconcludent pentru salvarea speţei. Ce gol spiritual dezolant se deschidea în jurul povestitorului!

Studiul reacţiilor comportamentale ocupă un spaţiu foarte larg în textul *Istoriei ieroglifice*, de aici o a doua posibilitate de clasificare a romanului, ca primă încercare de analiză psihologică în literatura noastră. Ce „descoperă" Cantemir în buzunarele sufletului (eliminînd dintre structurile sufleteşti ce domină lumea cărţii, pe Şoim, pentru că Brehnacea face excepţie, cu voinţa autorului, în ordine spirituală) decît „toapsăc" şi „pofte"? Nu spune nimic faptul că, pentru autentificarea discursului fiecărei măşti, scriitorul trebuia să aibă capacitatea de a trăi foarte puternic, psihologia adecvată? Sondarea sufletelor personajelor vorbitoare în „theatrul lumii" este făcută cu dezinvoltură stilistică şi o uimitor de bogată imaginaţie care îţi dă senzaţia unui vechi exerciţiu literar. Cine sînt vorbitorii ne „informează" Cantemir în parantezele biografice, adesea completate de incursiuni psihologice. *Discursul interior* închide şi ceea ce-şi spune personajul în sine şi pentru sine. „Machia" între minte şi suflet începe chiar de la prezentarea emblemelor celor două

monarhii. Abstracte fiind, se vizează o luptă de idei. Fiecare aspiră la victoria asupra celuilalt, din „lăcomia slăvii". Războiul „duhnicesc" e o pregătire spirituală în cuvinte a luptei ce se va declanșa în momentul imediat următor al povestirii. Forțele tutelare au o „patimă a sufletului", disimulată orgolios ; ca existențe emblematice, discursul fiecăruia, de încurajare secretă a supușilor, spus „în urechile" lor, împotriva adversarilor, este narativizat, asumat în întregime de autor. *Dorințele* sufletului care avansează speranța, imediat retractată cu *îndoiala* rațiunii, se constată a fi simetrice : „această sentențiе precum amîndoi în inimă o avea, aşé unul către altul, precum cererea nu i să va trece adeveriți era..." Durata temporală a luptei, dusă, „cîtăva vreme", este de fapt destul de întinsă. Valoarea analizei însă nu se măsoară cu durata povestirii, cît cu adîncimea. Discursul necuvintelor, cu „nepovestit chip", este dens și subtil, iar ideea întărită prin repetiție. Cele două embleme vor să iasă din luptă fără „julirea cinstii" și totuși să cîștige : „Și așe acești doi împărați într-un nepovestit chip cu duhurile în sine tare să lupta... și unul a altuia pofta nesimțitorește (fără participarea simțurilor, spiritual — n.n.) tare pătrundea, atîta cît prin neștiință, a amînduror știința să împreuna". Alegorizarea conflictului abstract primește în roman sugestii din limbajul filosofiei hermetice *(humid, limpid, calid, putrid,* foc etc.). Vocabularul, dar și insistența scriitorului, inițiat în operații alchimice asupra unui proces de transformare, au permis interpretarea conflictului latent al emblemelor ca o luptă între elemente.[15] Lupta psihică axată pe aceeași dorință simbolizează, în ordinea romanului de analiză a fenomenelor sociale, interesele politice, contradictorii ale celor două grupări de perso-

[15] Dragoș Moldovanu, *op. cit.*, p. 198.

naje ce aveau să se înfrunte în disputa parlamentară. Ideile erau „prepuse", deci subiacente, dorințele nu se petrec *expressis verbis*, atmosfera generală se resimte ca expectativă diplomatică, o așteptare în speranța avantajului. Lupta celor doi monarhi e dorință și suspiciune consumate în contradicții interioare, în sinele fiecăruia, „războiul duhnicesc" e un război psihic, „fierbere în focul poftii", „pară ardzătoare".

Discursul mental cunoaște în romanul cantemirian mai ales forma narativizată, asumată de autor, contrar situației discursului rostit de personaj. Rar, scriitorul își ia libertatea „reproducerii" limbajului mental, deci adoptă forma discursului interior raportat, emancipat de narator, marcat prin ghilimele și prin formula introductivă „în sine dzisă", deci nearticulat sonor. Discursului interior, monologic, îi sînt aplicabile cîteva criterii stilistice de determinare în context narativ. Se definește ca: „discurs fără auditor și nepronunțat" prin care un personaj exprimă gîndirea sa cea mai intimă... în stare născîndă, prin mijlocul frazelor directe reduse la minimum sintaxial, astfel încît să dea impresia imediatului [16]. Limbajul mental al Brehnacii, transcris în pagină, închis între ghilimele, răspunde la această descriere. Fiind prima intrare în scenă a personajului, este propus atenției cititorului printr-un succint encomion al științei și înțelepciunii, ca să se înțeleagă ceea ce-și spune „în sine", ca problemă, diferențiat de Rîs sau Hameleon: „Iară între pasiri era o Brehnace bătrînă, carea în multe științe și meșterșuguri era deprinsă (că mult să îndrepteadză cu învățătura tinerețile, dară și știința mult crește și să adaoge cu bătrînețele). Aceasta a Lupului atîta siială și la voroavă atîta fereală aminte luînd, în sine dzisă: «In

[16] Apud, Gérard Genette, *op. cit.*, p. 193.

Lup nu numai tăcére inimoasă, ce şi oarece simţire adulmăcoasă ieste (şi până într-atîta cruţătoriu cuvintelor ce să arată, nu ieste sămn a minte de socoteală deşartă) [...]» şi aşé, către alalte pasiri dzisă : «puţină răbdare să aveţi să cade, pentru ca într-o parte luîndu-ne, cu Lupul, pentru cel de obşte folos, oarece cuvinte să facem». Şi aşé, Brehnacea, în singurătate cu Lupul luîndu-să, către dînsul într-acesta chip voroava începu : «Vreare-aş şi aş pofti, iubite priietine, pricina adîncii tale tăceri[...]»" (I, p. 104—105.) Voind să-l stimuleze la voroavă îi pune în faţă variate motivări ale tăcerii, strecurînd ironia sentenţioasă : „măcar că cine nu ştie vorovi şi tace, frumos voroveşte". Am extras dinadins fragmente dintr-o singură pagină pentru a atrage atenţia asupra îmbinării tuturor stilurilor narative adoptate în *Istoria ieroglifică*. Alternanţa stilului direct cu cel indirect înseamnă de fapt o schimbare a vocii care povesteşte. Într-un spaţiu textual foarte restrîns sînt racordate ca într-un *synopsis :* povestirea, discursul interior reprodus, povestire, discurs verbal reprodus (adresat mulţimii, la persoana a doua plural), povestire, discurs verbal reprodus (deschis la persoana întîi : „eu vreau să ştiu" şi adresat unui partener de discuţie), succedat în poziţie dialogică de replica reprodusă a Lupului, cu adresare directă la interlocutor : „bine ştii, cinstite priietine, că...".

Discursul interior narativizat, asumat stilistic de scriitor, ca notare rezumativă a unui proces interior (stil indirect) este, de asemenea, un discurs fără auditor, pentru că n-a fost niciodată pronunţat. Inserţia psihologică în povestirea de evenimente este închisă între intervenţiile autorului care prefaţează sau încheie şi pe care le putem numi „indicaţii de context". Procedeul are, la Cantemir, o destinaţie morală de cele mai multe ori, înscriindu-se în sensul alegoriei care, acoperind, dezvăluie, pentru a

contribui subtil și variat ca procedeu la determinarea profilului etic al personajului, la calificarea structurii lui umane. Caracterul Hameleonului, dedus din acțiunea intrigantului, se adîncește analitic prin sondarea gîndului ascuns : „Așédară, Hameleonul, vésel după vis și voios după tîlcuirea lui, din locu-i sări și, cum de la Șoim pentru vinirea Inorogului cevași știre nu i s-au dat să mira [...] Apoi iarăși *singur mîngăindu-să, în sine* (s.n.) dzicea : «Vicleșugul carile în inimă port nici piielea de pre mine nu-l simpte, necum aceștea în prepus ca acesta să fie întrat și mai vîrtos că precum în toată credința mă au, bine i-am cunoscut. Ce, poate fi, Inorogul de ceva s-au împiedecat și la locul prundișului nu s-au coborît, căci amintrilea și el la cuvîntul dat stătătoriu, și Șoimul de vicleșug neștiutoriu ieste.» Și, așé, iarăși în stratu-și culcîndu-să, dzua a să lumina cu întunecos gînd aștepta." (II, p. 75.) Notația psihologică capătă *funcție explicativă* pentru acțiunea personajului și încadrarea lui caracterologică. Cititorul trebuie să fie lămurit asupra mobilului interior al acțiunii. În al doilea rînd se reține ca idee, ca reprezentare a vicleniei bazată în acțiune pe naivitatea și bună-credința celorlalți. Chiar și excepție fiind, relația de inegalitate morală este simptomatică și trebuie considerată ca posibilă în ordine umană. Alteori paranteza sondării psihologiei are în povestire rol introductiv și rădăcină a unei motivări cauzale, aici de „zăbăvire" a acțiunii.

Narativizarea discursului interior, a ceea ce frămîntă sinele unui personaj, este susținută adesea, edificator, cu un dicton ce vizează esența fenomenului psihic urmărit de analiză. În timp ce pătrunderea psihologică descoperă în cazul Hameleonului permanențe caracterologice, în situația Șoimului nu marchează decît un sentiment tem-

porar de îngrijorare și teamă de a nu fi compromis : „Șoimul, după luarea poruncii aceștiia, cîtva în chibzuiale stătu și nu în puține chitéle întră, mérge-va înapoi, după poruncă, au nu va mérge ? Socotind că de nu, și toate cîte dulăii scrisese era adevărate, însă dintr-însele unele fiind, prepus avea (macar că de scrisoarea dulăilor știre nu avea) să nu i să cumva fi fost lucrurile descoperit (că vicleșugul, cînd în gînd întră, ca șoarecele țiițiiește, iară cînd să descopere, ca leul răcnéște). Deci cîteva pricini de zăbăvire scornind [...]“ (II, p. 153). În registrul narativ al romanului, Cantemir, manevrînd desăvîrșit procedeele, experimentează alternanța discursului interior narativizat într-un rezumat prezentativ, cu discursul interior reprodus, care dă impresia de epuizare a gîndirii nerostite ce nu coboară la nivelul cuvîntului scris, nu se obiectivează decît grație condeiului neobosit al romancierului. Se revine obsesiv la psihologia disimulatului, în stare să jure „pe chipul nezugrăvit“, și în același timp „spurcata basnă născu“. Alternanța stilului indirect cu cel direct apare ca simetrică în planul psihologiei, cu zbaterea între „furtuna întristării“ și „lineștea mîngăierii“, înțelegînd prin cea din urmă o consolare cu resursele propriului suflet, prin ceea ce poate să-și spună sieși personajul, luptîndu-se în sine și cu sine. Studiul psihologic al vicleanului descinde imaginativ la mare adîncime, nuanțîndu-se prin îndrăznelile stilului narativ. Întîi se stîrnește tulburarea : „Hameleonul, pentru numele crocodilului din gura Inorogului audzind, vicleșugul ascunsului înimii tare îl tulbură...“. În momentul următor „meteriz (meterez-n.n.) obrazului puind“, „cu grele giurămînturi“ vina asupra altuia aruncă. Aici intervenția parantetică a autorului nu este comentariu, cît un fel de a atrage atenția cititorului asupra falsei umilințe a Hameleonului : „... (O, piiele diavolului sub părul dracului.

Cu ce fel de împletecituri următoare ocară-şi supt numele altuia mai denainte a o vîrî sileşte.)..." Prefaţată astfel, cea mai complexă pătrundere în intimitatea sufletului unui personaj ni-l indică pe Cantemir ca pe un visător la maşina de citit gîndurile.

Nu la întîmplare, discursul interior este intercalat, ca întrerupere retardantă în durata temporală a dialogului cu Inorogul şi după încheierea lui, Inorogul fiind ţinta intrigii. *Povestirea de gînduri* este o dezbatere interioară ce excelează atît prin analiza de fond, cît şi prin variaţia stilului. Lectura e profitabilă şi permite descifrarea unei părţi din codul narativ al romanului : „Aşédară, Hameleonul întorcîndu-să, în cale gîndurile cele fără cale procitiia şi de pomenirea străjii crocodilului nu puţină întristare simţiia, ce ca valurile ţărmurii una după alta chitélele inima îi izbiia, socotind precum silţa i s-au vădit şi laţul i s-au descoperit. Apoi iarăşi singur şie parigorie şi mîngăiere făcîndu-şi, în sine dzicea : «Pentru crocodil Şoimul cevaşi măcară nu ştie, carile, de ar fi ştiut adevărat, ştire i-ar fi dat. Dulăii şi Rîsul să-i spuie de ar fi şi vrut, n-ar fi putut, căci nici vrémea i-au lăsat, nice strîmtorile drumurilor acestora cale le-au dat. Eu singur, nu lui, nu altuia să-i spuiu ce aşéşi de aşi şti că piielea de pre mine ştie cele ce dzac în mine, singur mie samă făcîndu-mi, de care brad în ceastă pădure ieste mai înalt, de acela m-aşi spîndzura. Ce altă nu ieste, fără numai Inorogul nici o parte a primejdiii în prepusul gîndului neadusă nelăsînd (căci înţeleptul mai mult de céle împotrivă decît de céle după voie chitéşte), de lucrul ce-şi prepune, precum adevărat să fie înţeles dzice, şi ce nu ştie arată că ştie, pentru ca adevărul ştiinţii să agonisască.» Ce, după lineştea mîngăierii aceştiia, iarăşi furtuna întristării i să scorniia, dzicînd : «Bine că macar

că de crocodil adevărată știință nu are, dară iată că de dînsul prepus are, de ce are prepus are și grijă, de ce are grijă are și pază, și cu paza bună din primejdiia rea poate să scape. De care lucru, acmu toată putérea meșterșugurilor să-mi cheltuiesc trebuie, pentru ca din prepusul ce au întrat să-l scoț și după pofta voii méle la locul prundișului să-l cobor, în carile toată nedéjdea tîlcuirii visului mieu să sprijănéște.» Acéstea răul rău gîndind și cu chiteala învăluindu-le și dezvăluindu-le, la Șoim sosi...“ (II, p. 118—119.) Îngîndurarea retorului produce o înstrăinare de cuvîntul rostit automat. Naratorul prezintă succesiv tirada „înfocată“, categoric afirmativă, a Rîsului către Dulău și ezitările gîndirii simultane vorbirii. Simultaneitatea cuvîntului împotriva Inorogului cu îndoiala gîndului asupra adevărului a ceea ce spune nu obligă la concordanță. Autorul îndrăznește analiza unui proces de gîndire simultan-contradictoriu cu rostirea. Reprezentativă pentru astfel de situații este disimularea practicată frecvent de Hameleon, recomandat de autor : „din inimă cumplite, iară din gură zugrăvite și șicuite cuvinte arunca...“ Pronunțînd un discurs al neîncrederii față de Inorog, Rîsul este în același timp tulburat de gîndul că nu spune adevărul, de vreme ce opoziția lui la încheierea păcii între Inorog și Corb nu-și află acoperirea în argumentele formulate verbal, ci în teama de a fi descoperite intrigile împotriva Corbului, protectorul său oficial. Pătrunderea în culisele sufletului scoate la iveală mecanismul disimulării, personajul nu crede însuși ce spune, ci altceva : „Acestea și altele multe ca acéstea Rîsul, spre împiedecarea aședzimîntului, împotriva Dulăului, pre cît putu, ritórisi și macar că pre o parte să părea că cuvîntul adevărul atinge (căci dintr-îmbe părțile încredințarea cu greu putea fi), însă cu inima și cu gîndul, de la limanul lineștii, departe, în

valurile tulburării, să bătea, de vréme ce din gură neîncredinţarea argumentuia, iar din gînd socotiia ca macar vremenică pace între dînşii de să va cumva aşedza, cît de în scurtă vreme din cele nenumărate vicleşugurile lor multe pot să să descopere, pre carile Inorogul în catalogul său pre amăruntul însămnate le avea. De carile Corbul înştiinţîndu-să (căci jiganiile, din fire vicleşugului date, multe urgii în capul Corbului o dată să aducă silisă), să nu cumva de tot despre dînşii să să răcească şi pănă mai pre urmă să nu li să cumva slovele îndrăpt citească (care s-au şi tîmplat)." (II, p. 164—165.) În anticiparea dizgraţiei, verificată ca realitate istorică,[17] Dimitrie Cantemir recurgea la o formulă de mare circulaţie în limbajul cronicarilor, cu deosebire la Miron Costin. Amănuntul stilistic de legătură cu tradiţia este abia observabil în complicaţiile erudite ale studiului psihologiei umane şi reacţiilor diverse provocate de relaţiile social-politice interesate, studiu care devine un simbol al inventivităţii creatorului *Istoriei ieroglifice*, al dorinţei novatoare de a face literatură de analiză, de a pătrunde în „ascunsul inimii".

Cu laconism emblematic se anunţă psihologia răbdării, exerciţiu încercat numai de Inorog. Sentinţele nădejdii şi aşteptarea înţeleaptă a „zilei mîniei" însoţesc suferinţa mută a captivului, vremelnic resemnat : „Inorogul deodată nici împotrivă, nici după voie ceva răspundzînd, ca mielul spre giunghiere adus, mulcom tăcea şi numai dintr-adîncul inimii : «O, dreptate, O, izbîndă !» striga..." Este preludiul de acumulări tăcute revărsate în „ziua mîniei", cum s-ar putea numi plîngerea Inorogului. Stările dilematice, îngîndurarea, disimularea, suspiciunea,

[17] Vezi comentariul din subtext, aparţinînd lui P. P. Panaitescu.

dorința, toate nuanțate de împrejurările în care se nasc sînt adesea comunicate în fraze modulate poetic. Cantemir-poetul trăia imaginar aceste stări, părînd mereu că ghicește spusa „pentru sine și în sine" a personajelor, de fapt „singur în inima sa ... scornind" inepuizabil gînduri și sentimente, de dinăuntru, încît monologul „în sine" face uneori concurență, ca valoare și întindere, narațiunii de evenimente, contribuind la o anumită geometrie a romanului.

4. *Scrisorile fictive* reproduse în stil direct, sau narate rezumativ, nu apar ca simple paranteze ornamentale, forme completive la atmosfera politică de epocă. Prin conținut, aceste false documente sînt mici structuri narative în formă originală, scurte povestiri, impunînd un punct de vedere ce se integrează cursului evenimentelor, îndeplinind funcția activă de clarificare a relațiilor între personaje, de raportare sau programare a unor acțiuni. Cu puține excepții, subiectele delațiunii sînt aleșii spirituali ai romanului, Inorogul și Șoimul. Desigur, Cantemir exagerează literar rolul și circulația scrisorilor de taină, dar numai așa putea să atragă atenția asupra unui obicei „diplomatic" al epocii, resimțit ca un rău necesar. Sensul recurgerii la formele epistolare — care dirijează sau conchid subiectiv și individual asupra unei acțiuni — este precizat de povestitor în scrisoarea Vulpii, cea dintîi inserată în povestire. Absentă de la adunare, Vulpea trimite o scrisoare cu sfaturi politice între care: „Deci socotiți binișor că, de nu sînt acolea, acele doaî jiganii, Filul adecăte și Inorogul, să nu cumva prin scrisori cu Lupul să să agiungă (că scrisorile precum a celui bun, așé a celui rău sfat iască și strămurare sînt)". Dintr-o dată, „cărțile" sînt grupate în funcție de sentimentele

și gîndurile dominante, de simpatie sau antipatie, cum se și împart scrisorile enumerate" în *Istoria ieroglifică*.

În număr de șaisprezece, aglomerate mai ales în ultima parte a romanului, unde monopolizează povestirea mișcării intrigilor, aceste inventate „poslanii" (I, p. 19 *), de joasă diplomație (mai toate „cărțile" conțin informații compromițătoare intrigi și răstălmăciri), s-ar clasifica din unghiul *ordinii temporale a evenimentelor în povestire* ca : scrisori de anticipare a acțiunii, sau scrisori posterioare acțiunii, de raportare a îndeplinirii poruncilor, de plîngeri și pîri (povestire la trecut), sau scrisori de formulare a unor dorințe, realizabile în momentul imediat următor și introduse cu pedante formule de simpatie protocolară, cum e „răvașul" Inorogului către Cucoșul Evropei. Anticiparea se realizează prin sfatul asupra a ceea ce este de făcut pentru rezolvarea conflictului, dar și prin dispozițiile date pentru vînătoarea Inorogului. Sfatul viclean sau drept îl dă Vulpea, Șoimul și Biholul, ordinele de prindere neîntîrziată a Inorogului le dă Corbul, în repetatele scrisori către Șoim și Dulăi.

Un efect obține Cantemir din relatarea epistolară (către Corb) cu privire la unul și același eveniment, așternută în scris de dulăi pe de o parte, de Șoim pe de altă parte. Fiecare raporta, din punctul lui de vedere, întîlnirea Șoimului cu Inorogul. Dulăii acuzau că Șoimul ar fi trădat interesele Corbului, că s-a lăsat sedus de „vrăjmașul Inorog". Ei presupun și se întreabă insidios pentru a-și scuza propria neputință de a acționa : „Ce Șoimul (pre carile pentru mai mare credința și mai bună nedéjdea l-ai fost trimis), după ce cu dînsul față la față au vinit, nu știm, cu ochii ca vulpea pe cocoș, l-au

* Termenul „poslanie" utilizat în textul romanului e tradus : „carte trimisă, scrisoare, răvaș".

fărmăcat, au cu cuvintele, ca sirenele cu cîntecele, l-au aţipit şi l-au amăgit ? [...] mare dragoste între dînşii să arată [...] ca vicleşugului lui părtaşi să ne facem, tare ne silêşte..." (II, p. 101.) Înainte de a introduce scrisoarea Şoimului către Corb (avînd acelaşi subiect), povestitorul se interpune concis, pentru a evalua din punct de vedere moral : „Cartea acestora decît cerneala mai cu negre pîri plină şi într-acesta chip împodobită era..." Paralel, „cartea" Şoimului este scrisă conform „cuvînt lui dat". Adresată către „lumina negrimii" Corbului, Scrisoarea Şoimului apără dreptatea Inorogului cuprinsă în scrisorile ce acesta „a mînă avea". Şoimul acuză pe delatorii care tulbură liniştea : „Şi într-aceasta, domnul mieu milostiv, adeverit să fie că amestecătorii de răutăţi şi a păcii nepriietini într-alt chip îl zugrăviia, iară eu la dînsul alt chip am cunoscut". Asupra subiectivităţii pledoariei în favoarea Inorogului prin noul procedeu al „răvaşului" nu mai trebuie insistat. Concepute diferit şi scrise, cu o altă psihologie a condeiului, la persoana întîi, plural sau singular, rapoartele ajung în acelaşi loc. Paranteza comentariului asupra *efectului de lectură* aparţine autorului, care evaluează moral şi distinge calitativ cele două corespondenţe de raportare a faptelor săvîrşite la comandă. Se foloseşte prilejul pentru a se avertiza satiric asupra necesităţii minciunii într-o societate cu moravuri corupte precum aceea din mijlocul căreia se făcea auzit totuşi glasul lui Cantemir iluministul, realitate a lumii balcanice din jurul anului 1700 : „Corbul, dară, aşe din doaî părţi, doaî feliuri de scrisori luînd, cu doi ochi, doaî cărţi citiia, şi cu doaî urechi, *doaî poveşti împotrivă* (s.n.) audziia. Ce ochiul cel drept cu urechea dreaptă pe cartea dulăilor fu şi mincinoasă cuvintele şi clevetele lor ascultă. Iară ochiul stîng şi ure-

chea stîngă pe slovele curate și cuvintele adevărate întorcînd, toate dzisele îndărăpt și tot adevărul în minciună luă (căci minciuna după nevoie decît adevărul împotrivă la cei stăpînitori mai mare încăpere are)." Urmează un rezumat al scrisorii Corbului către dulăi și, în formă reprodusă, scrisoarea către Șoim, prin stilul direct mimîndu-se autenticitatea documentului epistolar.

Lupta scrisorilor, cu adecvate efecte de lectură, are egală importanță ca inserție narativă restrînsă în marea povestire a romanului cu lupta și ecourile discursurilor narative introduse în prima parte. Cu deosebirea că, analiza efectului discursului se transformă foarte adesea în veritabil sondaj al mentalității și sentimentelor, ceea ce se întîmplă mai rar în ultima parte, epistolară, a *Istoriei ieroglifice,* unde acțiunea înaintează, concentrat, în forma scrisorilor și unde autorul nu-și mai ia răgazul analizei psihologice. În timp ce toate personajele suferă de mania „ritorisirii" în public, puține însă, și mereu aceleași, recurg la scrisoarea de taină, preferîndu-i colportajul verbal, „șoapta" insinuantă. Oricum, cuvîntul scris, ca și cuvîntul rostit, provoacă la replică, dinamizează personajele, le orientează și le determină la o atitudine ce le plasează în grupări adverse.

Se joacă în *Istoria ieroglifică* și o dramă a scrisorii ajunsă din eroare la un dușman al adresantului, prefigurare la comedia „scrisorii pierdute". Ațițat de Hameleon, Pardosul scrie „Rîsului, fratelui, sănătate!" și cuvinte injurioase despre marile zburătoare în slujba cărora era, însă scrisoarea cade în mîna Inorogului, care o folosește în restabilirea păcii cu păsările de pradă. Foarte interesantă pentru felul de a reflecta acțiunea altor personaje, scrisoarea Pardosului atrage atenția prin stilul neculcian, ușor plebeian, în dezvăluirea intenției ascunse a păsărilor. Stilul e caracteristic unui personaj care în

acțiune este un supus plătit al Corbului și tagmei lui, iar în scrisoarea de taină îndrăznește să gîndească liber, un viteaz în ascuns. Duplicitatea lui este pedepsită la propunerea Inorogului de a supune scrisoarea delatoare lecturii celui încondeiat mai tare, Uleul. Se creează astfel un moment de surpriză în evoluția tratativelor de înțelegere între Inorog și Corb. Scrisorile circulă halucinant, mreaja lor e aruncată asupra tuturor, nici Inorogul nu mai rămîne în afara țesăturii de intrigi, dimpotrivă, le gîndește sensul și utilitatea, mai interesat decît toți ceilalți în aflarea căilor de ajungere rapidă la un final luminos al acțiunii.

Selectăm cîteva fraze elocvente care, pînă la o lectură integrală a celor patru file acoperite cu epopeea scrisorii pierdute, să ne aducă imaginea unor relații inter-umane ce se răstoarnă și se reașează sub puterea unei scrisori. Începutul, fără prevederea sfîrșitului, îl declanșează Hameleonul. Bolnav incurabil de intrigă, el „Mai vîrtos Pardosului de vechea vrăjmășie a pasirilor pomenind, cu totului tot spre vicleșugul Corbului îl ațință, precum din scrisorile carile la Rîs trimisése, toată vrăjmășiia asupra lor aievea își arăta. Care cărți, la mîna Inorogului cădzind, după pacea care cu Corbul făcusă, Uleului le-au arătat și pănă mai pre urmă la mîna Brehnacii au agiuns.“ Povestitorul nu face aici decît să ne pună la îndemînă o anticipare rezumativă, o uvertură la drama povestită a erorii de adresant a scrisorii, eroare ce schimbă destine. Scriitorul, „șicuiește“ cele patru momente dramatice, țintind lovitura de teatru, apanaj al rolului Inorogului. *Primul act expozitiv :* „Iară cădérea scrisorilor acelora la mîna Inorogului într-acesta chip să tîmplase : Pe vréme ce mreajea asupra Strutocamilii în munți să împletisă și încă la locul întinsorii

nu agiunsese, Pardosul către Rîs cărţile trimîsése, carile pînă a agiunge la munţi, unde Rîsul să afla, Filul acmu epitropiia dobitoacelor de la vrăjitori luase. Deci jiganiia carea cărţile aducea pre Rîs neaflînd [...], în mîna Inorogului le-au dat. Pre carile, deşchidzîndu-le, cu singură mîna Pardosului [...] era scrise." În *actul al doilea* scrisorile se încrucişează, acţiunea e povestită grăbit, într-o maximă densitate de evenimente, iar Pardosul intră în panică : „Corbul ... pre altă parte, scrisori vîrtoase la Uleu şi Camilopardal scriia ... ca pace cu Filul şi cu Inorogul să-i facă..." Strutocamila e mazilită, Filul ia domnia în ţara dobitoacelor, sfetnicii se întorc, „fără numai Guziul Orb şi Hameleonul, în fuga lor rămîind, ca cum sămînţa răutăţilor şi tulburărilor într-alţii de ar pieri, într-aceştea să să păzască. Iară înturnarea Pardosului la locul său aşé pre lesne n-ar fi fost, de nu l-ar fi împuns la inimă cărţile carile împotriva Corbului şi a Brehnacii scrisese, căci şi Pardosul de pre socoteala vremii bine cunoştea că cărţile acélea în mîna Filului sau Inorogului ar fi cădzut, şi acmu, el, deodată, în monarhiia pasirilor, capul aciuîndu-şi, nu fără frica vieţii acolea să zăbăviia." *Actul al treilea* este al dezvăluirii conţinutului scrisorii, precedată de tertipuri diplomatice. Inorogul face un joc al indiferenţei şi amînării, aprinzînd curiozitatea celor vizaţi : „Iară descoperirea cărţilor Pardosului către Uleu într-acesta chip au fost. Filul, cu toată nevoinţa prieteşugul Corbului a dobîndi nevoindu-să şi pentru ca cu descoperirea vicleşugului Pardosului şi a Hameleonului, mai tare spre ura lor să-l pornească, pre Inorog pofti ca, chemînd pre Uleu, să i le arete. Către carile Inorogul dzisă : «Nu ieste, frate, lucru de cinste aşé îndată să ne arătăm, că, cînd mîna ne dă, macar cevaş răul a face nu pestim. Ce mai cu cale socotesc a fi întîi de la alţii pentru acestea ştire luînd

și ei întîi rugîndu-ne, apoi noi pofta să le facem.» Și nu mult, una din molii, la Uleu mărgînd, precum niște cărți ca acélea la mîna Inorogului să află îi spusă. Uleul, de lucru ca acesta știre luînd, îndată cu mari lingușituri și cu capul pănă la pămînt plecat cătră Inorog vini, i să ruga, dintr-adîncul inimii gemea și cărțile să vadză poftiia. Inorogul încășile, nu puțin, întrei și împătrì, țeremoniile, ce pănă mai pre urmă, de multe rugăminte biruit fiind, să le citească în mînă i le déde. Uleul cartea deșchidzînd, o slovă citiia și de năcaz o dată pre nări pufniia, un rînd săvîrșiia și de mare rău la pămînt piuind să trîntiia, ce să dzică de mînie nu știa, ce să răspundză de dosadă nu putea.“ În *actul al patrulea*, Brehnacea se face, nu fără intenție, tăinuitoarea scrisorii, pericolul dezvăluirii ei către Corb stă ca o sabie a lui Damocles deasupra capului Pardosului: „În scurt, să dzicem, după multe a Uleului rugăminte, Inorogul cărțile în mîna Brehnacii le trimasă. Ce Brehnacea, ca cela ce în multă tăcere era învățată [...] acéste cărți despre Corb pînă astădzi tăinuite le ține. Poate fi, în vrémea lor anagnostis a le citi, filosof a le tîlcui și therapevtis slujba a le plini să vă afla [...]“ * Urmărind structurile narative dialog-scrisori-povestire din ultimele douăzeci de file ce transcriu o povestire grăbită, rezumativă, aglomerată cu întîmplări, avînd alura unui epilog, se observă că aici romanul respiră prin scrisori. Cu toate stîngăciile inerente, avem în față *un prim exercițiu fragmentar de roman epistolar*, în stilul și mentalitatea epocii. Este un gen de roman impus literaturii române numai după două secole de scris, prin Camil Petrescu și G. Călinescu.

* Fragmentele extrase din *Istoria ieroglifică*, II, p. 212—218.

5. *Visul premonitoriu*, în care se conțin semnele acțiunii viitoare este implantat organic, cu valoare cauzală, în povestire. La simbolurile antrenate în construirea viziunii care anticipează spectaculos finalul, se fac ritmice referiri în toată a doua jumătate a romanului. Visul alegoric al Hameleonului se produce sincronic cu întîlnirea secretă între Șoim și Inorog, iar semnificația nefastă pentru cel care visează este întărită de numărul șapte, al părții romanului sub care se desfășoară fantezia onirică. Simultaneitatea temporală a confesiunii Inorogului cu visul Hameleonului este marcată clar de autor : „Acestea într-acesta chip prin cîteva a nopții ceasuri Inorogul cu Șoimul voroavă făcînd, Hameleon [...] la lăcașul său ducîndu-să, în vasul uluirii vetrilele gîndurilor deșchidea, prin marea relelor socotele înotînd..." Desprindem un sens din faptul că visul oracular este plasat în text imediat după pledoaria directă a Inorogului pentru adevărul său. În ordinea logică a povestirii, gîndită riguros de naratorul *Istoriei*, visul rezolvă, deocamdată imaginar, și rezumativ conflictul în favoarea Inorogului, frustrat de drepturi prin voința tiranică a Corbului. Pentru a accede la ipostaza sa „vizionară", capitală la un moment dat pentru desfășurarea dirijată a romanului, Hameleonul trebuia să treacă prin purgatoriul focului. Personajul debutează în planul aventurii realiste, emană și acumulează treptat o cantitate imensă de rău interior, brusc convertită în coșmar feeric și simbolic, sufletul suportînd chinurile teribile ale unei adevărate „geologii interioare". Imaginația eruditului narator intră într-un delir al creației de simboluri, lăsînd mult în urmă palidele inserții onirice ale *Etiopicelor* și cele șapte vise profetice înnădite convențional în romanul lui Longos.

Ca orice scriitor cu mare fantezie, Cantemir poseda capacitatea pătrunderii în adîncurile abisale ale subconștientului care, de cele mai multe ori, învinovățește individul. Astfel se desfată diabolic pe seama Hameleonului chinuit și în vis de prezența miraculoasă a Inorogului, privind disprețuitor de pe înălțimi inaccesibile. Și în romanul lui Heliodor se speculează credința în forța oraculară a viselor[18], tălmăcite după libera dorință a personajului, dar prea simplist construite, rolul lor este aproape nul în întregul povestirii, nu au darul de a o influența. Sînt mai curînd niște presentimente puternice, numite convențional visuri. Cantemir revitalizează acest procedeu cu efect de surpriză narativă, îl investește cu un hotărîtor rol divinatoriu (episodul luptei inegale între Inorog și Corb), îl încarcă de simboluri culese din mitologie, alchimie, medicină ocultă, filosofie hermetică, texte biblice sau din cărțile de tălmăcire a visurilor cu circulație în orientul apropiat etc.

Cu un dezvoltat simț al simetriilor compoziționale, Cantemir încadrează această bogată noapte a confesiunii și visului, simultan, între două expresii figurate ce limitează precis timpul întîmplărilor, metafora înserării și a zorilor, ambele părînd să fie delicate reminiscențe de imagini homerice : „Iară cînd mîna cea de aur cu degetele de trandafir din vîrtoapile munților flori culege și mănunchele negre din cele albe alege...“ Visul, artificiu narativ cu infinite posibilități de analiză și anticipație, este preludat cu artă. Vocabularul oniric („somn fără somn“, „cu ochii deschiși somna“, „cu toată fantazia deșteaptă visa“, „prin întunecoasă ceața aceia orbecăind“, „zarea

[18] Heliodor, *op. cit.* Visul lui Tiamis, I. 18—19; Visul Haricleii, VIII, 11; Visurile lui Hidaspes și al Persinei, IX. 25, X, 3.

de foc", „i să părea" — repetat folosit —, salamandra fantastică, ouăle de șarpe, exagerarea proporțiilor, lupta vrăjmașă între foc și apă, topografia locului etc.) instaurează o atmosferă ireală, cadru în care orice înfățișare devine simbol, element participant la un cod numai în parte tradus la „scara cuvintelor ieroglificești". Starea inițial creată este voit ambiguă, de la veghe se trece la somnie, de la oniric la visul-tortură închegat metaforic prin răsfrîngerea în subconștient a esențialului desprins din activitatea diurnă a personajului. Realitatea lui sufletească se dilată și alunecă spre imagini încifrate tot în hieroglife, împerecheri subtile cu abateri de la simbolurile universale. Facultatea apetitivă pentru rău funcționa atît de intens, încît în somnul rațiunii se nasc monștri : Salamandra, zeul focului din miturile orientului, șerpii, interpretați particular de Cantemir ca o „boală a sufletului", semnificanți ai minciunilor și vicleniei, și nu simbol universal al luptei între conștient și inconștient. Nu este ignorat nici mecanismul psihic al visului, „un fel de imaginare", cum spunea Aristotel [19], „o părere sub influența pasiunii". Hameleonul, „cu toată fantazia deșteaptă visa... în care vis părerea chipuri ca acestea închipuindu-i îi zugrăviia...". Ambiguitatea începutului relatării asumată de povestitor nu este confuzie, ci fapt literar studiat, tranzitoriu între trezvie și somn, stări definite de însuși Cantemir ca fiind contradictorii : „...altă dată somnul nu vise, ce trezvia lucruri deplin îmi va arăta..." Că era vis, și nu halucinație onirică sau *insomnium,* este un fapt clarificat în încheierea povestirii (extinsă pe aproximativ patru file din manuscris) : „...Și cu strigarea deodată să deșteptă", întrerupere foarte comună a visării. Pentru a sluji iluziei

[19] Aristotel, *Parva naturalia,* București, 1972, p. 76.

complexe, de vis cu acțiune în care se implică personajul, povestirea cedează locul formei dialogate, reprodusă, ca și în cazul discursului interior, în stil direct: „Inorogul dzisă: ...", „Hameleonul răspunsă: ...". Ca în *Somnium Scipionis* (inclus de Cicero în *De Republica*)[20], unde cel ce visează întreține un dialog de inițiere asupra destinului și armoniei cosmice cu tatăl său, Hameleonul face experiența înghițirii jărateculuí, dialogînd apoi, printre văicăreli, cu Salamandra și Inorogul asupra leacurilor tămăduitoare pentru „arsura mațelor". Semnificația ultimei expresii se dezvăluie la scară: „pedeapsa științii rele într-ascunsul inimii". Povestirea autorului este întreruptă mereu cu reproducerea dialogului din vis, sporind impresia de fantastic, teren favorabil celor mai incredibile întîmplări.

Visul Hameleonului se compune din două scene simbolice, distincte prin însuși gradul de participare a celui ce visează la scenele înfățișate; în cea dintîi îi sînt puse la încercare chiar senzațiile de foame, arsuri, durere etc. cea de a doua fiind o secvență vizuală cu alți protagoniști. Disocierea privește și sensul secvențelor, repetiția simbolică a răului de pedepsit, din acțiunea diurnă a Hameleonului, este urmată de sensul anticipativ cuprins în tabloul luptei. În prima scenă, mitul Salamandrei oferă lui Cantemir o rezolvare simbolică a pedepsirii greșelii Hameleonului de a se fi hazardat să imite gestul zeului, „slava lumii". Din *Istoria naturală* a lui Pliniu, unde se neagă proprietatea frigorifică a salamandrei, puterea ei de a stinge focul, Cantemir nu păstrează decît asemănarea cu șopîrla. El o interpretează ca atribut al focului pe care îl întreține, semnificație de mare circulație în evul mediu european. O salamandră

[20] Cicero, *Visul lui Scipione*, București, 1919, p. 19 și urm

sălășluind natural în flăcări apare și în viziunea tatălui lui Benvenuto Cellini, reprodusă în autobiografia acestuia. O salamandră în mijlocul flăcărilor era și emblema lui François I-er sub legenda : *„nutrisco et extingo.* Neajăbuința de a mînca jăratec, hrana zeului focului, este sancționată de însuși zeul, prin sfatul batjocoritor de a-și potoli văpaia prin îngurgitarea ouălor de șarpe, astfel pedeapsa lăcomiei de a se înfrupta din ceea ce nu i se cuvine se dublează. Numai aceasta este hrana meritată de Hameleon, ouăle ohendrii vor prolifera în stomahul lui precum mînciunile în suflet. Se relevă aici sensul transferului metaforic. Viziunea frizează grotescul, departe de măreția luptei din Laocoon : „Puii ohendrii din pîntecele-i ieșind, peste trup i să împleteciia, de grumadzi i să colăciia, îl pișca, îl mușca ...". Umilința în fața Inorogului pentru „receta leacului" este o formulă ironică a expierii, un prilej creat de povestitor pentru o replică teatrală ce țintuiește sentențios. Magicianul răspundea din înălțimea muntelui. Dorința deghizată a autorului (personaj și povestitor în romanul autobiografic) se desfășoară frenetic, răzbunător : „Ce precum s-au dzis, unde Inorogul ședea, nici loc, nici nedéjde de suit Hameleonul avînd, de departe cu mare umilință patima își povestiia [...] «Agiutoriu, agiutoriu ! striga și cornul plecîndu-ți, din otrava ce mă pitredește, mîntuiește-mă !» să ruga. Inorogul răspunsă : «Leacul și putérea leacului cornului mieu spre otrava carea dinafară vine slujește, iară nu spre veninul carile dinluntru să naște (că răutatea boalii doftorii o tămăduiesc, iară boala sufletului leacurile apotecarilor nu știe)».“ (II, p. 72.) Remediul indicat este absurd, o enumerare de *impossibilia,* („cornul cămilii, coama șarpelui... unghile peștelui...") ce trebuiau fierte în „laptele aspidei", amestecate cu apă stoarsă din „fărmușuri de marmure și din pilituri de

aur", într-o atmosferă de magie neagră „cînd soarele ca luna va scădea". Pedeapsa ar fi o neputință a expierii, blestemul de a nu putea plînge eliberator.

A doua secvență simbolică a visului o întretaie pe prima. Suferința Hameleonului se atenuează brusc, atenția fiindu-i captată de scena fictivă, profetică, a luptei între Inorog și Corb, ce se desfășoară cu mișcări încetinite, în eterul înălțimilor. Himeră a absolutului, Inorogul încercuit ca într-o *mandala* magică, nu are punți de legătură cu lumea decît pe calea aerului, urmată de Corb, pasărea *nigris*, provocare a morții. Cadrul natural al războiului visat este fantastic, deși printr-o scenă simbolică se prezice înfrîngerea Corbului, dedusă din inegalitatea vizibilă a partenerilor. Lupta e scurtă, imaginată cu minuție, Inorogul abia schițează cîteva gesturi pentru a-și afirma superioritatea disprețuitoare. Povestitorul relatează viziunea din visul Hameleonului plecat în căutarea Inorogului: „Pre carile într-un munte prea înalt și loc prea aspru și fără suiș aflîndu-l, i să părea că pre o stincă înaltă în simceaoa muntelui șeade, iară din toate părțile prăpăști, hărtoape și păhîrnituri groznice era, atîta cît căutării amețală aducea. Iară din văzduh și peste vîrvul munților îi păru că o pasire neagră, cu mare vîjiituri viind, pre luminos și lunecos cornul Inorogului vrea să să puie. Inorogul cu capul clătind și cornul cutremurînd, pasirea cu picioarele de néted și luciu cornul lui a să lipi nu putea. Cîtăva vréme pasirea să să puie, Inorogul să o surpe și războiu ca acesta făcînd, odată să tîmplă ca Inorogul în curmedziș cu cornul lovind, cîteva péne din aripa cea dreaptă a pasirii să rumpă. Dé care lucru, pasirea, slăbindu-să și de multă luptă ameținд și obosindu-să, în mieșălos chip, giumătate zburînd, iară giumătate prăvălindu-să în prăpastea de-

desupt să coborî (că înălțarea înflaților cu mintea, ca pénele în aripi, iară sfîrșitul lor ca pasirea zmultă rămîne).“ (II, p. 71.) Paranteza ultimă probează că amestecul moralistului erudit este pe cale de a distruge iluzia prin întreruperea fluxului imaginilor fantastice.

Inventivitatea inepuizabilă a povestitorului, transferată Hameleonului, ne oferă mai multe tălmăciri ale viziunii alegorice. Se ajunge, demistificator, la un triunghi de semnificații. Cantemir aruncă ironia raționalului asupra pretinsului descendent din vrăjitori : „...(că vrijitorii minciunoși și credzătorii părerilor nopții, de nu frați, iară veri primari își sînt. Cela din minciuni adevărul, cesta din fantazie chipul a scoate silește)“. Observația îngrădește personajul, nu și actul tîlcuirii care, cum se vede, devine problemă obsedantă în cea de a doua parte a romanului. Hameleonul știe, din textele biblice, că nu visul în sine contează, cît tălmăcirea, interpretarea lui, care poate influența realitatea posterioară, că „visul urmează gura care îl tălmăcește“. [21] Și atunci luptă cu sensul profetic, încercînd să-l deturneze după voința lui : „Din somn și din vis ca acesta Hameleonul trezindu-să, tot chipul videniii ca într-un punct a socotelii culegînd, ni spre bine, ni spre rău îl lua. De carile totdeodată, ni să bucura ni să întrista. Ce precum să dzice (tot ce cu mare poftă iubim, aceia cu mare lesnire credem), în care chip și Hameleonul toate cele dinpotrivă din gînd izgonind, după plăcerea și pofta sa visul într-acesta chip tîlcuia :...“ Elementele simbolice : apa, pădurea, negura, focul, salamandra, „războiul apii nuirilor cu vîrvul părăi focului“ etc. sînt singularizate și tîlcuite pe rînd, ca într-un catalog al onirocriților, iar sensul potrivit „după a sa

[21] R. Caillois, *Eseuri despre imaginație*, București, 1975, p. 335.

voie", prin răstălmăciri subiective, convenabile. Și „în visele fantastice dușman", Hameleonul realizează o a doua tălmăcire, pentru Șoim, personaj favorabil Inorogului. De aici necesitatea altei variante, în nici un amănunt coincidentă celei dintîi, ce fusese ticluită pentru sine. Cu povestirea integrală și minuțioasă a visului, construit din simboluri devenite clasice, autorul pare să fi pus la îndemîna cititorului, intenționat, un termen de comparație pentru viclenele tălmăciri date de Hameleon, dar și pentru a avea un punct de referință stabil în nararea posterioară a acțiunii influențate de vis și nu de tîlcuirile multiple ale personajului, și de astă dată mimetic. Ambele intenții se verifică în scena întîlnirii cu Șoimul, cînd se face o trimitere aluzivă la povestirea integrală și, succesiv, e reprodusă noua variantă a interpretării momentan interesate. Vicleanul locvace este condus cu abile interpelări diplomatice, cu umor subțire, provocator de noi dezvăluiri : „Hameleonul îndată : «Dară, eu știu, dzice, că visele mele pe mine să mă amăgească putință nu ieste». Șoimul : «Ce vis ieste acela, rogu-te, că și denioarea pomenind, precum asupra lui îl vii izbîndi dziceai ?». Hameleonul dinceput pre amănuntul începu a i-l povesti, precum mai sus s-au dzis. Șoimul, deodată adîncimea visului cu sigeata socotelii pătrundzînd, tîlcul ce i-ar fi mult să mira și către Hameleon : «Dară tu acesta cum l-ai tîlcuit ?» dzisă." Temător și obsedat de teama ca Șoimul să „nu-i cumva amintrilea visul tîlcuiască", Hameleonul se grăbește să refacă interpretarea simbolurilor, reprodusă de scriitor în stil direct. Încuind visul „în cămara tăcerii", așteptînd ca „sfîrșitul lucrului" (acțiunii) să-i releve sensul, se subînțelege că Șoimul și-a realizat deja o tîlcuire, pe care n-o comunică din prudență. Cum el își împarte mereu cu Inorogul rolul benefic în roman, îl lasă să comunice

formularea celei de a treia interpretări a visului, așezată, în fine, pe linia anticipației gîndite de autor. Anulînd anterioarele tălmăciri, către sfîrșitul *Istoriei*, mimînd o îngăduință superioară față de intrigile Hameleonului, Inorogul invocă priceperea „adevăraților onirocriți", după cărțile cărora ar trebui tîlcuit visul, fără amestecul minciunii. Pentru a treia oară simbolurile visului (ouăle șarpelui, salamandra, focul) sînt reluate selectiv și reinterpretate, într-un moment în care acțiunea romanului evoluează spre deznodămînt. Sensul vaticinar al visului se verifică în finalul cărții, demonstrîndu-ne că ceea ce a visat Hameleonul nu era o prelungire a subconștientei lui dorințe, ci aspirația refulată a Inorogului (*alias* povestitorul) inculcată, răzbunător, visului adversarului său. Un alt procedeu epic, decît descrierea basoreliefului din Cetatea Epithimiei, visul înfățișează sintetic, prin închipuirea luptei între Inorog și Corb, esența sau ideea romanului. Încît procedeul nu este decît un variat și insolit, pentru literatura română, artificiu estetic, în care se încorporează insinuant ideea. Din punct de vedere al scriitorului, interesat de un anume final, visul modelează prospectiv realitatea, organizează firul epic în cea de a doua parte a cărții. Cu toată cazuistica tîlcuirii și potriveala căderii Corbului din vîrful muntelui, scenă nefastă ce pare extrasă dintr-o *Cheie a visurilor*, Cantemir nu pierde din vedere perspectiva întregului, dirijat în toate ramificațiile lui de ideea relevării adevărului prin izbînda Inorogului.

6. O privire panoramică asupra textului *Istoriei ieroglifice*, care ar urmări procedeele narative și conținutul evenimențial, ar descoperi punctul de cumpănă al romanului în fața părții a 7-a, exact acolo unde povestitorul

realizează cea mai clară sincronizare între ramificațiile acțiunii. Pînă aici povestise Inorogul istoria trecută, de aici visează Hameleonul înscenarea profetică a istoriei viitoare, schimbarea producîndu-se, în trecere, cu „nălucirile nopților tăcute". De observat că ecourile retrospecției Inorogului nu se sting după rostirea organizată a amintirii. Partea a doua a romanului (de după vis) este încă o dată și insistent întretăiată de această istorie (ocupă în text spațiul părții a 10-a), reinterpretată de Șoim pentru Corb. Șoimul pretinde că o rezumă „cît numai noima să să înțeleagă", în realitate, povestirea spusă tot la „fața a triia" (persoana a treia, n.n.), ca într-o „ediție revăzută", este suplimentată cu noi documente, cum ar fi de pildă scrisoarea „istoriografului Afroditei către descîntătoriul de la Lacul Dracilor." Repetarea temei, adaptată la optica personajului onest, condus de „regula adevărului", cu un punct de vedere foarte apropiat de al Inorogului, nu era ușor de realizat, din punct de vedere al autorului-povestitor vorbind. Însă, în logica interioară a romanului, acest fapt narativ era destinat să contribuie la convertirea corbului pentru ideea păcii. În limbajul metaforic al *Istoriei ieroglifice* am spune că repovestirea era „cuvîntul dreptății" spus „cu curată îndrăzneală" la „urechea inimii", pentru ca, „Copaciul pizmei, carile încă demult strîmbe și cohiioase rădăcini lungi și late crăngi au aruncat, din livada inimii tale de tot a-l dezrădăcina și preste prilazul îngrăditurii afară a-l lepăda...".

„[...] (Că voroava nu în vremea și la locul său, ca rafturile de aur în capul măgariului să prind) [...]" este evident o sentință edificatoare în care descifrăm conștiința povestitorului asupra racordării oricărei digresiuni, „la locul său", în marele corp al romanului, fie că paranteza e speculație filosofică, maximă interpreta-

tivă, poveste sau anecdotă ilustrativă. Sentința ironizează nepotrivirea. Pe durata inserției, cînd actul narativ e săvîrșit de cele mai multe ori de personaje, povestirea autorului se suspendă formal. El își împarte cu personajele rolul de istorisire a evenimentelor sau biografiilor, ca și pătrunderea analitică (prin speculații *, dictoane, cugetări etc.) a esenței fenomenelor sociale, comportamentului și existenței umane. Ciudat este că, în *Istoria ieroglifică*, și cele mai imorale personaje în ordinea relațiilor social-politice adoptă poziția moralistului, colorîndu-și discursurile cu multe dictoane selectate la subiectul susținut. Ironic, autorul le provoacă să-și ia această libertate, sau le-o impune, pentru a lăsa să se dezvăluie un defect al naturii umane. De remarcat că toate digresiunile romanului părăsesc firul istoriei, dar nu cursul ideilor. Și, *Istoria ieroglifică* este un roman al digresiunilor care, prin structura spiritului autorului, sînt destinate să adîncească ideea cu paralele exemplificări cuprinse în maxime și apologuri. Parabola și povestea edificatoare, prin puterea lor de a semnifica situații general-umane suspendă timpul povestirii, al autorului sau al personajelor. Mai ales în paralelismul de sens al dictoanelor este foarte vizibilă proliferarea explicațiilor pentru adîncirea ideii. Recursul la povestea-fabulă devine un fapt obișnuit în romanul lui Cantemir, ea fiind o formă narativă a vocii personajului ce accentuează forța simbolului. Autorul îi dă cuvîntul cu simplitate, după ce un altul îi trezise, prin întrebări, apetitul de a povesti. Cel care provoacă povestirea se transformă de obicei în prim ascultător. Prezența certă a unui

* Speculația filozofică servind sensul narațiunii, predispoziție imanentă spiritului genial, precede proza filosofico-fantastică a lui Eminescu.

auditoriu asigură un cadru specific rostirii poveștii, conferă un rost „serialului" narativ.[22] Sursa procedeului inserției narative, ca și motivele poveștilor, nu sînt exclusiv orientale; influența structurilor povestirii orale românești se distinge mai cu seamă în cascada de povești țișnite din „rostul" Vulpii. Eposul oriental cunoaște procedeul inserării poveștii-fabulă, „menită fie pentru a ilustra și explica dictonul, fie pentru a face să se cunoască circumstanțele lansării unei locuțiuni proverbiale"[23]. Foarte explicit, la Cantemir povestea lămurește, printr-o întîmplare, sensul „sentenției". Un dialog pregătitor al poveștii pe care o spune Liliacul lămurește circumstanța inserției. Moimîța și Liliacul realizează o fulgerătoare competiție de „sentenții", după care unul întreabă și celălalt povestește, cum se întîmplă frecvent în *Panciatantra,* unde povestea lui Damanaka este provocată de întrebarea lui Karaţaka : „cum așa ?". Exemplificăm revelator o asemenea schemă de ceremonial pregătitor al poveștii edificator introdusă în *Istoria ieroglifică :* „Acestea Moimîța de la Liliac audzind, dzisă : «Liliacul, săracul, vînt samănă și abur va săcera, și în sus scuipînd, în obraz îi va cădea». Liliacul cuvîntul Moimîții curmînd, dzisă : «De multe ori unii samănă și alții sécere, precum povéstea dulfului, cu a corăbiierului arată». Moimîța în ce fél să să fie tîmplat povestea pe Liliac întrebînd, Liliacul într-acesta chip a povesti începu : «Eu, odată pe malul mării...»." (I, p. 204.) Și formula introductivă a scriitorului român „precum povestea... arată" amintește de convenția introductivă foarte frecventă în *Panciatantra :* „doar se spune", urmînd povestea

[22] Ion Vlad, *Povestirea. Destinul unei structuri epice,* București, 1972, p. 51.

[23] Regis Blachère, *op. cit.* III, p. 772.

a ceea ce se spune, sau un dicton. Ca și în situația discursurilor, povestitorul comentează efectul poveștii — aici perplexitatea (evidentă fiind voința detașării de fauna cărții), păstrîndu-și riguros rolul povestirii liant între intervențiile directe (cu un conținut structurat diferit : discurs, scrisoare, poveste etc.) ale personajelor, rolul de comentator, de *résoneur* al acțiunii și sensibil psiholog, inventiv în imaginarea discursurilor interioare. Povestea Liliacului nu este singura cu regim de ilustrare a unei zicale. Și pilda rostită de Brehnace „cătră tot theatrul" (construită după o paradigmă narativă orientală, cu înlănțuiri cauzale, „pricină pricinătoare") ilustrează proverbul „cine face, face-i-să". Ceremonia introducerii nu mai este dialogul scăpărător. Personajul povestitor își pregătește singur auditoriul, pentru că povestea este numai o parte dintr-un discurs al înțeleptului. Adresarea către ascultător vine de la înălțimea senectuții înțelepte : „Deci pînă la cuvîntul ce voi să grăiesc voi vini, asupra acestuia lucru o pildă, carea din dzilele bătrînețelor mele a privi mi s-au tîmplat, ascultători și îngăduitori să fiți pre toți vă poftesc. Odînoară pentru hrana tîmplîndu-mi-să peste creșteturile munților a zbura..." Povestea asociativă a Inorogului despre porcarul ajuns împărat se vrea o „parte aceștii sentențiii" și pare extrasă dintr-o serie ilustrativă subînțeleasă, cum spune cel ce o rostește : „Deci frățiorul mieu, cani pre scurt o poveste să-ți spui, cu ascultarea să nu te lenești te poftesc (că trii chipuri și ca cum prin trii porți înluntrul palaturilor cunoștinții lucrurilor a intra putem : prin pildele celor trecute, prin deprinderea acestor de acmu și prin buna socoteala viitoare). Deci istoriile încă o parte a acestii sentențiii fiind, din cele multe una ieste aceasta : «Odînăoară, frate, era un păstor de rîmători...»" Astfel, povestea de altădată a porcarului țintește în pre-

zenta monarhie a Corbului, prezicîndu-i parabolic, viitorul nefast.

Există în *Istoria ieroglifică* personaje care narează ceea ce a povestit mai înainte altul, actant şi el în cadrul romanului. Rîsul este un intermediar al „hrizmosului" învăţat de la Camilopardal. Reproducînd povestea experienţei acestuia din urmă, Rîsul aminteşte mereu de povestitorul prim, adevăratul iniţiat al Cetăţii Epithimiei : „Camilopardalul dzicea", „dzicea Camilopardalul". Povestea e o descriere parabolică a cetăţii, al cărei sens literar este iniţierea în tainele cumpărării bunăvoinţei zeiţei lăcomiei. Aşa cum scrisoarea Vulpii lasă impresia că salvează continuarea acţiunii după uluirea în care căzuse adunarea, efect al poveştii Liliacului, istoria Rîsului dă un nou impuls, semenilor dezorientaţi deschizîndu-li-se o nouă cale. El le spune o poveste, cu o atmosferă demnă de *Halima,* ce înlănţuie o parte a romanului de cealaltă. Întrebarea era : ce poate urma după acceptarea alegerii Strutocamilei ? Povestea scoate mulţimea din impas : „De care lucru, cu toţii în mare întristare aflîndu-să, ce vor mai face şi vor mai lucra nu ştiia. Şi acmu mai mai toată nedéjdea pierdea, de nu ş-ar fi adus aminte Rîsul de un hrizmos pre carile Camilopardalul încă mai denainte îl învăţasă, dzicîndu-i : «Eu odînăoară prin pustiile Etiopiei în sus pre apa Nilului îmblînd şi pentru ca din izvoarăle Nilului cu gura apă să beau...»" Oriental este şi procedeul de a atrage atenţia asupra încheierii poveştii, semnalare aparţinînd personajului povestitor, sau autorului, ca şi formula mediană, necesară în poveştile de mare extensie, formule proprii basmelor, vehiculate în vechea literatură românească şi de cronicari. Cantemir îşi îngăduie, cu originalitate, ca în contextul unui discurs interior, pentru a nu distruge unitatea analizei, să trimită numai aluziv la pilda „rămasul bărbatu-

lui cu trîntitura muierilor", poveste în stil decameronic reprodusă la „scara" din final. Că „scara" e un fel de hartă a labirintului se confirmă o dată mai mult. Cea mai iscusită povestitoare din *Istoria ieroglifică* este Vulpea. Poveștile despre Lup, rostite într-un stil cu totul autohton, se integrează discursului principal, ținut în „theatru". Punctul de vedere al ritualului introductiv se împarte surprinzător între povestitorul popular oral și scriitorul conștient de valoarea condeiului său. Povestitorul aprinde curiozitatea, fond pe care intervine, interesat, scriitorul pentru a lăuda „condeiele istoricilor". Cel despre care se va istorisi este prezent în adunare : „Acéstea dară, Lupul în față și de curînd v-au grăit. Dară să vă aduc o istorie a lui, carea mai de mult au făcut, carea pre cît ieste de adevărată, pre atîta ieste și de minunată. Și precum vrédnică ieste a să asculta, mi să pare că cu toții o viți lăuda (căci istoricul adevărat [...] lauda împreună cu făcătoriul împărtășește, căci cela au ostenit lucrul a săvîrși, iară cesta au nevoit în véci a să pomeni. Și încă mai mult pre scriitorii decît pre făcătorii minunelor fericiți și lăudați a numi voiu îndrăzni. Căci după armele și faptele iroilor, condéiele istoricilor de nu s-ar fi pre alb clătit, încă de demult și lauda numelui lor deodată cu oasele țărna o ar fi acoperit. Și așé acéia au fost a lucrurilor făcători, împreună și muritori, iară cestea numelui au fost înoitori și în véci stăruitori.) Povéstea dară într-acest chip să are : Odînăoară era un om sărac..." (I, p. 91.) Numai „Vulpea dialectică" putea rosti un asemenea elogiu al preeminenței scriitorului asupra eroului literar, în chiar prezența eroului. Locul în care se plasează acest encomion poate avea mai multe sensuri, unul fiind legat de vanitatea autorului de a-și lustrui bronzul romanului pentru „ochiul minții" mai puțin exersat cu lecturi savante, noutate absolută la nivelul litera-

turii române de atunci. Și, la un secol distanță de Cantemir, Ion Budai-Deleanu va pleda pentru stabilizarea statutului scriitorului rătăcitor pe pagini de istorie. Cuvîntul „cioplit" al Vulpii poate încheia lauda marelui povestitor Cantemir, așa cum putea s-o și introducă. Ea este investită de autor să realizeze o paradă demonstrativă a bogăției formulelor introductive, de întreținere și încheiere a poveștii edificatoare, completivă la biografia unui personaj. Ritualul întreg al povestirii în care se întrec personajele *Istoriei ieroglifice* prefigurează competiția narativă a evocărilor nostalgice despre alți oameni și alte vremuri, rostite la *Hanu Ancuței*. Distingem că povestirea marelui Cantemir nu este nici nostalgică, nici elogioasă, însă mai totdeauna reflexivă, satirică și profetică. Despre adevărul inimii lui mai povestește și astăzi în „theatrul lumii", producînd impresie asupra iubitorilor de idei. Numai așa se răscumpără singurătatea psihică și spirituală a Inorogului hotărît să-și biruie destinul, „valurile fortunii încălecînd".

BCU IASI CENTRAL

Inorogul sau himera absolutului

„Ce mai tîrdziu de mare și minunată puterea cornului Inorogului asupră a toată otrava aminte își adusă [...], și așe, din pădure la munte într-un suflet alergă, ca doară pre Inorog [...] undeva a afla va putea. Pre carile într-un munte prea înalt și loc prea aspru fără suiș aflîndu-l, i să părea că pre o stîncă înaltă în simceaoa muntelui șeade, iară din toate părțile prăpăști, hărtoape și păhîrnituri groznice era, atîta cît căutării ameţeală aducea."

(Dimitrie Cantemir, **Istoria ieroglifică.**)

„Într-acesta chip Inorogul nefericirea într-un chip cani cu de-a sila în fericire întorcînd (că de multe ori răbdarea, de fierul suferelii vasul legîndu-și, pre cele nepărăsite valurile fortunii încălecînd biruiește)..."
(Dimitrie Cantemir, **Istoria ieroglifică.**)

„Unul dintre cele mai fermecătoare și totodată cele mai echivoce motive îndrăgite de manierism: inorogul."

(Gustav René Hocke, **Lumea ca labirint.**)

BCU IASI/CENTRAL LIBRARY

BCU IASI CENTRAL UNIVERSITY LIBRARY

1. Adaptarea mitului. 2. Sensul însingurării „Inorogului în crivăț". 3. Hybrisul, Fortuna și dezordinea cosmică

1. Ca mască a autorului, Inorogul este sensul *Istoriei ieroglifice*, piatră unghiulară, simbol încărcat de semnificații subiectiv-psihologice. Inorogul este El, numit orgolios la persoana a treia, singur navarh al corăbiei sale, sieși oglindă și icoană, unicul spiritual în roman, neeclipsat, predestinat să comită *hybrisul* în jocul cu Fortuna. Dublul autorului în plan ideal, personajul e conceput ca o metaforă expansivă a cărei rază nimicește ceea ce subiectiv nu poate fi acceptat. Și criteriile selectării nu sînt deloc tolerante cînd e vorba de spirit și morala socială a celorlalte personaje. Ca emblemă autobiografică, Inorogul e masca geniului într-un roman ce transcrie alegoric un episod istoric trăit de autor. Cantemir își multiplică fragmentar autoportretul, fără voie, în jocul tuturor măștilor, însă forma ideală, integrală, rămîne „străluminatul" Inorog.

După atributele mitice păstrate sau adaptate în roman pentru această mască de înfățișare hipomorfă, deducem că Dimitrie Cantemir cunoștea schemele stabilite în circulația mitului în diverse părți ale lumii, diferit preluat de literatura profană față de cea eclesiastică. Întîia observație se impune : *Physiologus Graecus* nu este singura

sursă informativă. În evul mediu limbajul mito-hermetic al alchimiștilor își însușește simbolul unicornului pentru elementele mercur și aur.[1] Sinonimia însă nu-l interesa pe Cantemir decît în ideea reprezentării unui element de valoare supremă, intitulat *spiritus vitae*. Alegoria eclesiastică pare să-l fi reținut cu mult mai puțin, și mai ales analogia dominantă a licornei cu sfîntul spirit.[2]. Excepție ar face din nou esența analogiei, ideea de unicitate și independență cutezătoare. Tatăl lui Cantemir era un μονόκερως, iar fiul prin natura lui excepțională, îndeplinea condiția de *unigenitus*. Mai poate fi reținută o nuanță secundară din alegoria eclesiastică, inorogul simbolizînd răul împotriva oamenilor, precum în *Physiologus Graecus*, unde se spune că acest animal aleargă rapid, are un singur corn și e rău dispus în ceea ce-i privește pe oameni. Același sens este susținut prin sfatul cuprins în metafora eclesiastică a unuia dintre părinții bisericii grecești, Vasile : „Păzește-te, o omule, și apără-te de licorn, cum s-ar spune de demon, căci el țese răul contra oamenilor și este abil în a face rău".[3] În consens, atrage atenția și implorația psalmistului biblic către divinitatea ocrotitoare împotriva inorogului, cum se poate citi în prima traducere românească din *Psaltirea scheiană* și următoarele traduceri. În *Istoria ieroglifică*, această interpretare aparține adversarilor Inorogului, și autorul nu se sfiește s-o „înregistreze", lăsînd libertate deducției cititorilor, care confruntă acțiunea personajului cu opiniile gratuit denigratoare. În contextul adecvat al proiectului de vî-

[1] C. G. Jung, *Psychologie et alchimie*, ed. cit., p. 550.

[2] *Idem*, p. 583—584. Figura 261 reproduce după Scaliger : „Papă cu licornă", iar fig. 262 reproduce replica în formă caricaturală a lui Paracelsus, ilustrînd un papă cu tiara răsturnată de cornul licornei, surprinsă cu o privire veselă și spirituală.

[3] *Idem*. p. 562.

nătoare apar atributele fundamentale : firea neîmblînzită, însingurarea, cornul miraculos, iuţeala picioarelor pe care aveau a le înfrînge gonaşii : „Iară Inorogului spre domolire firea nicicum nu i să pleacă. Că în lume frîntura cornului şi acela de bunăvoie lepădat a videa cuiva rar s-au tîmplat, iară Inorog domolit nici s-au vădzut, nici s-au audzit, nici undeva s-au aflat. De care lucru, cu toţii împreună vînătoare vom ridica prin codri, prin munţi [...] şi oricît de iute la picioare ar fi, cu lungimea goanii o dată de corn tot îl vom apuca..." (I, p. 223.) Inorogul-cauză a răului ar fi numai o prejudecată, o superstiţie, denunţată prin însuşi rezultatul confruntării. Răul este potenţial, o supoziţie colportată interesat de Rîs şi Hameleon, fără să devină realitate în act, şi numai întrucît Inorogul e considerat prin simpla lui existenţă o prezenţă primejdioasă pentru liniştea şi poziţia politică a clanului condus de Corb. Plănuind vînătoarea, Rîsul confirmă : „Iară amintrilea, bine să ştiţi că, pănă Inorogul viaţă are, viaţa noastră scurtă şi acéia cu prepus şi în toate ceasurile cu groază decît moartea mai rea ieste (că o dată a muri, datoriia firii, iară cu groaza morţii a trăi moartea morţii ieste". Nu pare să-i displacă prinţului scriitor exagerarea sentimentelor stîrnite de *alter ego*-ul său din roman.

Animal fabulos, dar nu şi monstruos în prelucrarea cantemiriană, Inorogul mai era considerat şi simbol al unei opoziţii interioare, „un *coniunctio oppositorum;* aceasta face ca unicornul să fie un simbol specific capabil să exprime *monstrum hermaphroditum* al alchimiei" [4]. În mitologia chineză, unicornul este trecut între cele patru animale spirituale, fără pereche femelă, autonom deci (phenix, broască ţestoasă, dragon), dotat ca un

[4] C. G. Jung, *op. cit.*, p. 563, 588.

androgin, și numit *K'i-lin,* iar în arabă *al-'Anqâ.*[5] Ca „uniune a contrariilor", sieși suficient, unicornul preferă solitudinea, cum povestesc legendele transmise de Pliniu, Claudius Aelianus și alți autori mai mult sau mai puțin obscuri. În mitologia germană, inorogul „întruchipează duhul singurătății silvestre", „animalul de lumină, animalul pur cîntat de Rilke", „sufletul naturii elementare ce rabdă prezența oamenilor, dar înțelege să păstreze față de ei distanța ce-i desparte pe zei de muritori"[6]. Nuanța variantei nu-i rămăsese străină lui Blaga. Singurătatea Inorogului din *Istoria ieroglifică,* semn al împlinirii perfecțiunii în propria fantezie, se relevă în refuzul rațional al sexului opus (Biruința fecioară), și chiar în nostalgia profund umană de a-și găsi „omofilii" pentru a se salva de autismul la care îl condamnase natura lui ieșită din comun. Temporar, și numai la suprafața relațiilor, impresia de singurătate, de distanțare antinomică e îndepărtată prin armonia cu Șoimul. Amănuntul legendar al căutării unui mediu ambiant total izolat (întunericul peșterii, pășunea montană) se traduce în romanul raporturilor sociale contradictorii prin dorința personajului de a-și afla mediul protector tot în siguranța înălțimilor montane, înălțimea alegorizînd poziția politică a apărătorului, ceea ce-i dă Inorogului un sentiment de securitate deplină. Izolarea i-o hărăzeau și vînătorii : „Carile la mînă cădzînd, într-o ogradă încongiurată cu apă lată îl vom închide și la loc îngust și strîmt îl vom trimite". Insula, „ostrovul de mare" în expresia lui Cantemir, închipuie o *mandala* indică, loc închis propriu pentru încercuirea „simbolului unificator care exprimă pola-

[5] R. Blachère, *op. cit.,* III, p. 742.

[6] Marcel Brion, *Arta fantastică,* București. 1970, p. 13.

ritatea arhetipului."[7] O legendă orientală va fi fost punctul de plecare al imaginării spațiului circular limitat de apă (în altă parte de arbori sau împrejmuire de lemn, cum se poate vedea într-un fragment extras dintr-o tapiserie de Verteuil (secolul al XV-lea), intitulată *Vinătoarea de licornă*"[8]. Un splendid inorog alb, într-o poziție ce exprimă agerime și încordare, stă în incinta unui ocol de lemn, străjuit de arborele vieții. Totul e proiectat pe un delicat decor de arabesc vegetal. *Mandala,* aici îngrăditură construită pentru captiv, ia la Cantemir forma, naturală, a insulei exilului; în altă parte este descrisă ca un peisaj ideal situat pe înălțimi inaccesibile, „fără suiș". Grădina Cucoșului, lăcașul defensiv al Inorogului, refugiu consimțit, era un centru „de unde răspîntiia a patru căi a videa și strajea în toate părți tare a ținea putea". Simbolul centrului dominant vizual, deschis spre patru puncte cardinale semnifică în ordinea lumii evocate de Cantemir putere politică absolută, loc infailibil, altceva decît în filosofia hermetică. În acest centru se plasează Inorogul, cu vitalitatea lui extraordinară și expansivă.

Mitul inorogului atras de fecioară și astfel capturat de vînători, cu mare influență asupra artelor figurative medievale și renascentiste, e povestit în toate cărțile unde este menționat animalul cu stranii comportări. Cantemir citise măcar în parte comentariile și interpretările la reprezentarea iconografică îndeobște intitulată *Fecioara cu licorna.* În spațiul cultural românesc al secolelor al XVI-lea și al XVIII-lea, observa Cartojan, interferau legendele despre animale provenite din *Fiziolog,* cu cele răspîndite prin circulația cărții italiene de factură morală, *Fiore di virtú.* Ultimul text populariza legenda

[7] *Idem,* p. 592.
[8] *Idem,* p. 591.

despre animalul curios numit leoncorn [9], care „are multă dulciață, ca să șază lîngă fată și dacă veade vreo fată, el îndată mearge la dînsa și adoarme în brațele ei ; și atuncea vin vînătorii de-l prind ; [...] într-alt chip nu să poate prinde“ [10]. Avînd ca instrument de cunoaștere latina medievală, Cantemir pătrunde însă și în hermeneutica savantă a simbolului. Plecînd de la *Fiziolog,* hermeneuții asociau licorna principiului masculin activ, fecioara fiind imaginea castității, a feminității pasive, [11] simbol al pămîntului [12], nuanță convergentă. Misterul atracției oarbe, instinctuale, asociat stării de vrajă premaritală a dat naștere simbolului falic, prezent în pictura manieristă [13] ce neglijează alte atribute ale „unicornului magic“, reducînd mitul la un singur aspect, la „un basm manierist-erotic“, cum îl numește Hocke. Captiv în brațele dezmierdătoare ale fecioarei, unicornul își pierde măreția sălbatecă a singurătății, nu-i mai rămîne decît privirea vie, avidă și inteligentă. *Dama con licorno,* pictura lui Rafael, sau fresca lui Domenichino din Palazzo Farnese sugerează drama. Einhorn-ul dintr-o tapiserie germană de la 1500,

---

[9] Ion Miclea, *Douce Boucovine* (album), București, 1976, planșa 385 reproduce zodiacul pictat de la Voroneț ce conține ca reprezentare a zodiei capricornului un animal hibrid : corp de cal, cap de capră cu un unic corn, picioarele din spate transformate într-o coadă pisciformă, un fel de leoncorn al cărților populare.

[10] N. Cartojan, *Cărțile populare în literatura românească,* București, 1974, I., p. 249.

[11] Apud Van Lennep, *Art et alchimie,* Paris-Bruxelles, 1966, p. 44. Reproduce interpretarea lui Toma D'Aquino, din *De alchimia,* care i-a fost atribuită.

[12] Apud Jung, *op. cit.,* p. 559, 562. Sînt invocați hermeneuții Isidor de Sevilla, Tertulian, Augustin.

[13] Gustav René Hocke, *Lumea ca labirint,* ed. cit., reprod. 236—242.

așezat în poala fecioarei, poartă în ochi adînca tristețe a învinsului.[14] Pactul de renunțare la libertate în schimbul plăcerilor vieții este înscris într-o banderolă ce aureolează scena: „Am dat lumii timpul meu, acum trebuie să trăiesc aici în suferință, vai". Acceptarea sclaviei erosului se asimilează simbolic vînătorii, o coborîre la condiția existenței comune a muritorului, ființă mărginită, înlănțuită. Acest aspect legendar se destramă deliberat în *Istoria ieroglifică*. Inorogul refuză cu cinism rugămintea de a fertiliza fecioara, născută din laptele virginal, evitînd astfel tragedia sacrificiului ființei sale, dedicată altei cauze, năzuind spre absolut. Cu „împietrită inima", „precum el Dianii, și nu Afroditii să fie închinat apofasisticos (hotărît)" îi mărturisea Hameleonului. Contrazicerea mitului poetic este gîndită în strînsă legătură cu finalul fericit al romanului. Simbolul falic, cunoscut scriitorului manierist, se include în povestea Hameleonului despre sterilitatea sa, însă nu poate avea un rol activ în acțiune fără acordul Inorogului însuși, declarat adept al Dianei și astfel sustras destinului tragic. Odihna voluptoasă în poala fecioarei însemna prinderea Inorogului, deci moartea (care dezvăluie esența umană a respingerii raționale). Tăierea cornului căutat de vînători egala cu pierderea puterilor miraculoase ce-l separau de lumea obișnuită, care îl rîvnea și îl temea totodată. Nonconformismul cantemirian, subînțeles în alegerea măștii de excepție, se manifestă și în preluarea aspectelor mitului. Dar, în lanțul de motivări cauzale ale evenimentelor, refuzul nu e un gest suspendat, justificat numai prin concordanța cu finalul, ci este invocat de Hameleon pentru a face cunoscută, pretinde el, cauza conflictului său cu Inorogul.

[14] G. Tervarent, *op. cit.*, p. 238.

Toată povestea e doar o podoabă narativă erudită [15], cerută de prezența personajului fabulos, cotată de însuși autorul ca „năpăstuitoare basnă", dar odată comunicată devine motivare factice, însă acuzatoare pentru cel ce o rostește, flatantă și valoroasă pentru întregirea atributelor Inorogului.

Credința în forța invincibilă a cornului funcționează efectiv, ca element central al prestigiului personajului temut în lumea romanului cantemirian, amenințată și din alte direcții. Legenda cornului panaceu avea în urmă o lungă tradiție născută în orientul indian, unde conduc și urmele licornei. Mitul originar pleacă din imnurile vedice (*Atharva-Véda,* III, 7). Vishnu, încarnat în înfățișarea pisciformă a narvalului, este și el un *monoceros,* iar tema fecioarei cu licorna este inclusă în *Ramayana* și *Mahabharata.* [16] În mitologia persană atributul nemuririi unicornului condiționează puterea purificatoare a cornului pentru un mediu acvatic otrăvit, tradiție preluată în *Fiziologul* grecesc [17], unde se povestește că un șarpe otrăvise apa de unde se adăpau animalele, iar ele n-au băut pînă ce n-a atins-o inorogul care avea darul de a face să dispară forța otrăvii. Cupa de licornă era foarte căutată pentru calitatea ei de a imuniza contra bolilor, vrăjilor și otrăvurilor. Cardinalul Torquemada nu bea decît dintr-o asemenea cupă [18], cum ar fi voit și Hameleonul din vis să primească „antifarmac" din cornul Inorogului pentru a scăpa de otrava „șerpilor" interiori.

---

[15] Ideea este avansată și de N. Stoicescu, în nota 762 la D. Cantemir, *Istoria ieroglifică,* București, 1973, p. 364.

[16] C. G. Jung, *op. cit.,* p. 570—573.

[17] C. N. Mateescu, *Un „Fiziolog" românesc în veacul al XVIII-lea,* Rev. *Ion Creangă* nr. 9—11, 1915—1916, publică între alte fragmente și pe cel privitor la forța tămăduitoare a inorogului, animal din India.

[18] Jung, *op. cit.,* p. 589.

În *Vita Apollonii* [19], Philostrate menționa și el superstiția imunizării împotriva oricărui rău, otravă, foc, anulate de faptul că cineva a băut din cornul unui *monoceros*, lepădat la o schimbare naturală anuală, sau obținut prin vînătoarea cu ajutorul fecioarei. Istoria semnificației de medicament universal este realizată într-o recentă sinteză franceză [20]. Și la Cantemir „cornul Inorogului... purtători de viață ieste", „și a toată firea binefăcători", „antidotul cel neprețuit", un fel de plată universală: „cu primejdiile sale datoriile altora a răsplăti" poate, sau cu valoarea curativă a prafului ras de pe „cornul slăvii". Se vede că scriitorul român adunase foarte bogate informații despre cornul benefic, introducîndu-le în roman în formă brută uneori, însă cel mai adesea adaptate și prelucrate pentru a servi complexului de relații stabilite între Inorog și restul personajelor. O probă a reinterpretării o aduce Lupul. Nemulțumit de ostracizarea sa hotărîtă de Corb, Lupul rămîne cu speranța în intervenția reparatoare a Inorogului, „căci otrăvile acestea cornul Inorogului le va îndulci". Pare transcrisă direct din paginile cărților vechi fraza Apariului lăsată ca testament inițiatic fiului său, Hameleonul. „Între a lumii jigănii, spune vrăjitorul, Inorogul să află carile în vîrvul cornului mare virtute poartă și împotriva a toată pătimirea putere are". În vis și în „aievea" acțiunii romanului, Inorogul nu mîntuiește pe nimeni cu darurile miraculoase ale cornului, numai Hameleonul invocă binefacerile unui trecut apropiat. Dar poate numai pentru că autorul voia să introducă antinomia între cornul nemuritor și corpul Hameleonului supus putrezirii, cu „minu-

[19] Philostrate, *op. cit.*, III, 2.

[20] Ș. Cioculescu, *Inorogul în artă și literatură*, *România literară*, nr. 26, 1977.

nată puterea cornului [...] de otrăvită a văzduhului putregiune mîntuindu-l". Voința de a nu-și transforma puterea (cornului) în talisman pentru alții e un semn al orgoliului nemăsurat, simbolizînd *refuzul identității,* distanțarea de răul în care corupția trebuia lăsată să se înece. Crezul se conturează foarte explicit în răspunsul „de departe" dat Hameleonului chinuit de veninul șerpilor proliferați în „stomacul sufletului" : „Leacul și puterea leacului cornului mieu spre otrava carea dinafară vine slujéște, iară nu spre veninul carile dinluntru să naște...". Căutarea mistică a binefacerilor cornului se ridică la semnificația unei dorințe de purificare morală. Exoterizarea misterelor benefice nu se produce, încît însemnul puterii universale rămîne mai departe o promisiune, o speranță, un mit.

Era noastră preia mitul indic de la anticul Ctesias (aprox. 400 î.e.n.) care, în cartea sa Ινδικα făcea o descriere a înfățișării și puterii miraculoase a cornului animalului fantastic [21]. În *Istoria naturală,* Pliniu selectează numai elementele necesare din unghiul sintezei enciclopedice asupra științei antice, localizînd (în India) specia „animalului neînduplecat", aspectul fizic compozit (cal-cerb-elefant-mistreț), particularitatea cornului unic sim-

[21] Apud Jung, *op. cit.,* p. 563 : „În India măgarii sălbatici nu sînt mai mici decît caii. Corpul lor e alb, capul este asemănător purpurei, ochii albastru închis. Pe frunte au un corn de un cot și jumătate lungime : partea inferioară a cornului e albă, partea superioară purpurie, mijlocul, dimpotrivă, este absolut negru. Se pare că indienii beau din aceste coarne multicolore, însă nu toți indienii, numai cei de rang mai înalt ; în acest scop coarnele sînt legate în benzi de aur [...]. Se spune că cel care bea din acest corn este imunizat contra relelor..." Legenda e introdusă cu formula „după cîte am auzit...".

bol central şi, în fine, imposibilitatea de a fi prins viu.[22] Aelianus contribuie cu noi amănunte legendare, unele repetate de la un paragraf la altul al cărţii despre natura animalelor περί Ζῴων. Cartazonon, cum e numit în vechea Indie acest „silvestres asinos", este mai întîi descris după Ctesias (citat de Aelianus, IV, 52) ca înfăţişare fizică : „corpore albos", „capite vero purpureo", „cornuque in fronte" ş.a.m.d., iar în alte fragmente descrierea este suplimentată cu atribute complementare : „celeritas", „magnitudine", „solitarius" etc. (XVI, 20). Aelianus este mai explicit, transmiţînd legenda prudenţei de a bea din cornul purificator al inorogului,[23] preluată automat şi de alţi autori vechi, care alături de *Fiziolog* circulau în cultura sud-est europeană a secolului al XVII-lea, alunecările schemei mitice de la un text la altul fiind minime. Implicarea elementelor mitului în literatura lui Cantemir va suporta modificări, renunţări sau supralicitări îndeosebi prin aderarea preferenţială la un simbol. Vechimea şi circulaţia mitului determină arborescenţa simbolurilor crescute din rădăcina orientală, mai precis asiată, spre toate ţările lumii. În dicţionarul de atribute şi simboluri[24], Tervarent înregistra unsprezece semnificaţii şi embleme generate de inorog : castitate şi purificare de orice rău, integritate, onestitate, emblemă pentru marcă tipo-

---

[22] Pliniu, *Histoire naturelle*, ed. cit., VIII, 31. p. 331.

[23] Aelianus, *op. cit.*, III, 41, informează despre forţa extraordinară a cornului de a provoca o reacţie chimică de anulare a otrăvurilor : „Horum es cornibus pocula conficiuntur, in quae venenum mortiferum conjectum si quis biberit, insidiae illum non laedent ; horum enim utriusquae cornu ad-vim veneni depellendam valere videtur". (Din coarnele acestora se fac cupe, în care otrava aducătoare de moarte fiind pusă dacă cineva o bea, pericolul pe acela nu-l vatămă ; căci cornul acelora se pare că are puterea de a îndepărta forţa otrăvii.)

[24] G. Tervarent, *op. cit.*, col. 235—240.

grafică (Parma) și stindard, pentru fîntîni și bazine, devize pe blazoane nobiliare renascentiste. Și umanistul român Nicolae Valahul[25] plasează în centrul blazonului un inorog fără să știm exact cu ce funcție, dar stema sa e omisă din catalogul heraldic amintit. Inorogul, înaripat, figurează pegasul, puritatea inspirației poetice, combinația recunoscîndu-se a fi provenită din arta figurativă orientală. Tema „fecioarei cu licorna", de mare interes pentru umaniști, după unii interpreți ar simboliza slăbiciunea spiritului de a accepta starea de mariaj, victoria femininului asupra masculinului. Dar am constatat deja că Inorogul *Istoriei ieroglifice* nu cade în capcana comună, suprapunerea personajului cu autorul neputînd să fie evitată în romanul autobiografic. Cea mai statornică și mai răspîndită dintre interpretări, din antichitate pînă în epoca modernă, se menține în jurul ideii de puritate, o entitate imaterială ce ia figura licornei. Căutările heraldice ale lui Cantemir se opresc la hieroglifa Inorogului[26] himeric și etern ca epifanie a absolutului, hipersensibil, veșnic în stare de veghe asupra sinelui și mediului ostil. Hieroglifa figurează un arhetip uman excepțional, cum și vrea să sugereze această întîrziere prin literatura „științifică" a licornei, folositoare altădată scriitorului inspirat să valorifice creator complexitatea mitului într-o alegorie psihologică. Prin cuvintele lui Blaga, posteritatea recu-

[25] Vezi Nicolaus Olahus, *Corespondență*, București, 1974, p. 90.

[26] Denominativul de inorog dat unicornului nu poate fi despărțit de tradiția iudaică (talmudică), unde numele Og e dat animalului gigantic, demon teriomorf care a supraviețuit potopului, înotînd puternic și perseverent pe lîngă arca lui Noe. O relație interioară se poate stabili între aceste animale mitice navigînd simbolic pe mările timpului. Ideea este prelucrată în admirabile imagini poetice de Lucian Blaga *(Unicornul și oceanul)* și Vasile Nicolescu *(Unicornul)*; Vezi și Jung., *op. cit.*, p. 580 și urm.

noaște și-i redistribuie prințului masca pe care el însuși și-o atribuise : „Dacă mi s-ar cere să caracterizez în chip fabulos figura lui Dimitrie Cantemir, n-aș alege ca simbol nici îngerul din alte tărîmuri, nici leul, nici vulturul din lumea noastră, ci o ființă pe jumătate reală, pe jumătate de poveste și legendă : inorogul". Ca manifestare spontană, masca relevă eul.

Singuraticul Inorog cantemirian se hotărăște greu să apară în scena deschisă a romanului și numai pentru a-și conduce destinul, sigur de sine, răbdător, iradiind din agerimea spirituală caracteristică o imanentă agresivitate, alarmantă, cu efecte psihologice ascunse sau declarate, cum o făcea Rîsul. Nu e grăbit să-și afirme magnitudinea, lăsîndu-i pe alții să se îmbulzească în teatru pentru a se manifesta în gest și cuvînt, laolaltă sau individual, expunîndu-se astfel cunoașterii cititorului. Într-un moment studiat, prin discursul Lupului, se lansează ideea salvatoare a intervenției Inorogului, „scînteie a împotrivirii" la rău, amenințare pentru echilibrul precar rezultat din acceptarea silogismului Corbului. Se instaurează un sentiment difuz de panică, ce nu putea fi risipită decît prin vînarea Inorogului. Mimîndu-se intenții pacifiste, însinguratul e coborît în lumea mărginită a *Istoriei*, pentru tratative. Marea opoziție manicheistă, de astă dată vizibilă, între Inorog și lume e adîncită și de modul grotesc al prezentării personajelor aruncate în inferioritatea instinctelor primare. Alegoria învăluie mesajul. Urîtul și răul discordant produc un sentiment obscur, amestec de teamă și dispreț. Dezlănțuirea instinctelor împotriva spiritului (Inorog) va motiva, prin deducție, înstrăinarea celui din urmă, retras în unicitatea sinelui, păstrînd totuși posibilitatea unei comunicări (care să-i permită întoarcerea, în vremuri mai bune), printr-un agent, apropiat, sau intermediar ca structură umană, Șoi-

mul. Alegoria obscurizează opoziția, iar logica o luminează. Odată invocat, Inorogul începe să cutreiere pe ecranul minții fiecărui personaj, ca obsesie a primejdiei. Teama de superioritatea lui permanent amenințătoare este acoperită cu acuzații în termenii psalmilor, dar procesul psihic este dezvăluit și stăruie ca explicație cauzală pentru agresiunea inferiorilor. Inorogul este declarat „legiuirilor eretic", „neînduplecat în răutate", „cumplit nepriietin", „cel de cap nepriietin" Corbului, „vrăjmaș obștii", pericol pentru „liniștea publicăi". Acțiunea Inorogului este ostensivă, faptele pozitive demonstrează teza formulată de un personaj, ca din partea autorului : „Adeverit, dară, să fii că pre cît din voroava lui te-ai înștiințat, cu mii de mii de ori mai cu multul din faptele lui vii cunoaște că în toată vredniciia străluminat și în toată bunătatea curat să va afla". Mobilul de substrat al angoasei rămîne complexarea de care suferă tacit aproape toate personajele, însă numai Hameleonul o exprimă perfid în reproșul plîngeros adresat Șoimului, ca și cum ar avea superstiția fetișului. Autorul îi inculcă superstiția pentru a-l investi, ironic, pe cel mai viclean dintre vînătorii Inorogului, cu rostirea laudei acestuia, și Hameleonul o face nu convins, ci constrîns, o dată sub forma antitezei înfățișării sale vestejite, cu înfloritoarea ființă a Inorogului, iar a doua oară, tot cu necaz, exprimîndu-și regretul de a-l fi scăpat nevătămat din mrejele vînătorilor. Olecăiala de modulație orientală include cîteva dintre atributele animalului mitic : „Iată, Inorogul la cîmp, fără sială, iată-l-ăi la lăcașurile sale fără dodeială, iată-l-ăi toate pre voia lui deplin a fi nedéjduiește fără îndoială. Vrémea lui lină, noaî tulbure, vrăjitorii și mrejitorii, sau neputincioși sau necredincioși [...] jiganiia aceasta cu blîndéțe și cu binișor, iar nu cu îndîrjire și cu rău, ieste de domolit. Iată, vînătorile ne batgiocuri,

iată mrejile în toate părţile ne şpîrcui [...], iată, lui locul a să lărgi, iară nouă a să strîmta au început [...] Şi aceasta nu numai unui chip privat şi deosăbit, ce a tot trupul publicăi de nemutată primejdie va aduce" (II, p. 161.) Antiteza se conjugă cu recunoaşterea ineficacităţii vrăjilor aflate în „antipathia" cu cornul Inorogului. Apelul la atributele mitologice explică neputinţa vrăjitorului, „de vreme ce vrăjile lui spre moarte olăcăriia, iară *cornul Inorogului precum purtător de viaţă este* (s.n.), cine va tăgădui ?" Spaima că nici vrăjile nu-l pot atinge, amplifică sentimentul iniţial prin nimic compensat şi cu atît mai profund dramatic.

2. „Inorogul de crivăţ" ce are firea neînduplecată, şi „nu puţină iuţime în picioare are", iese din tiparele mitului şi capătă conştiinţa prudenţei umane cînd se retrage în grădina Cucoşului. Durata expectativei înseamnă pe de o parte revenire de suprafaţă la singurătatea legendară a Inorogului, pe de altă parte un răgaz practic pentru nedomolitul animal spre a găsi mijloacele de „răzsipire" a „monarhiii pasirilor". De astă dată se autocondamnă, socialmente vorbind, la singurătate strategică temporară : „Inorogul cîtăva vreme strîmtă şi pustnică viaţă ducînd..." Lăcaşul montan al Cucoşului este o „metaforă axiomatică", traducînd simbolic nu aspiraţia spre înălţimi spirituale sau morale (Cucoşul este asociat, fără rezervă, giruetei, poate şi de aceea puternic), cît siguranţa absolută, poziţia de nivel dominant. Ascensiunea spre piscul, sau „pleşea muntelui" în expresia lui Cantemir, este anevoioasă, poteca echivalînd cu un drum secret, rezervat exclusiv iniţiatului. Urcuşul simbolic se asimilează drumului sinuos spre puterea suverană, iar altitudinea maximă ascunde un spaţiu edenic compensator pentru cel ce a atins-o. Vînat cu insistenţă de trimişii cumpăraţi ai

Corbului, „Inorogul, în primejdia ce se află vădzind [...], deodată în simceaoa a unui *munte aşé de înalt* să sui, cît nu jiganie îmblătoare a să sui, ce nici pasire zburătoare locul unde sta a privi peste putinţă era. Căci la *suişul muntelui* una era *potica* şi acéia *strîmptă* şi şuvăită foarte, care în *pléşea muntelui* prea cu lesne închizîndu-să, pre aiurea de suit alt drum şi altă cale nici era, nici să afla. Iară în vîrvul muntelui locul în chipul unii poiene [...] să deşchidea, unde ape dulci şi răci curătoare, ierbi şi păşuni [...] grădini cu flori (s.n.)..." (II, p. 7—8.) Simbolul muntelui închis „fără suiş", „prea înalt", „cît căutării ameţală aducea", este pus în evidenţă pentru a treia oară în visul Hameleonului, şi tot cu semnificaţia locului inaccesibil muritorului de rînd, nici măcar sub aripa visului. Transferată în vis ca reminiscenţă a experienţei diurne, realitatea e pusă sub semnul formulei „să părea", ce protejează atmosfera caracteristică. Muntele sacru, cu înălţime ameţitoare e primitor al valorii fără egal. In aceste locuri „Inorogul nefericirea într-un chip cani cu de-a sila în fericire întorcînd" îşi face stagiul de singurătate mitică, parcurgînd la început un drum invers decît unicornul indic. El evadează dintre oameni, silit de brutalitatea lor, spre păşunile montane numai lui accesibile. Inorogul cantemirian are ambiţiile făptuirii sociale, singurătatea nu este elementul propriu decît pentru spiritul său unic, dar nu şi pentru omul sentimental din sine, măcinat de „depărtarea de la locurile sale". Desfătările edenului extramundan nu-l satisfac, „tot dulcele amar şi tot largul strîmt îi este", mărturiseşte prin autor paginii scrise. Aspiraţia ideală spre un *ens extramundanum*, necondiţionat de societate, este trădată. Adaptarea atributelor mitice la situaţia socială a personajului transpare mai limpede decît oriunde. Vulpea „ştie" că „rîvna cinstei" îl va scoate pe Inorog din izolare, cunoscătoare a

firii („eu cea părintească fire am priceput") și psihologiei refractarului, ea prooroceşte întoarcerea : „acestea înalgiosuri a răbda și pînă în sfîrșit în fundurile pustiilor a cutreiera nu va putea". Coborîrea la „prundișul apei", unde legenda spune că unicornul venea pentru a împlini ritualul purificării undei, se recunoaște ca o copie a traiectoriei drumului simbolic din mit : din singurătate spre oameni. Sedus de Hameleon cu false jurăminte și promisiuni bărbătești de pace, Inorogul este prins, de aceea prima coborîre între oameni este un eșec urmat de teribila lui plîngere. Scăpat din captivitate cu praf ras de pe cornul său, Inorogul se însingurează din nou și nu se va mai înfățișa oamenilor pînă nu-i va considera pregătiți să-i recunoască puritatea și regalitatea spiritului. Vom observa, încă o dată, degajarea creatoare a scriitorului român față de schema mitică, ale cărei elemente sînt reorganizate în ordinea și amploarea necesară povestirii aventurii sociale a Eului excepțional.

3. Inorogul rămîne cea mai spectaculoasă formă de manifestare a orgoliului și puterii spiritului cantemirian. Alegoria nu ascunde, ci pune mai bine în evidență mecanismul psihologic antrenat în alegerea măștii. În secret, autorul-personaj se complace cu voluptate sub masca mitică a puterii absolute. Rîvna demiurgică este abil eufemizată, însă virtuțile supraumane ce le deține în idee, aidoma demiurgului, nu se transformă în balsam pentru suferințele oamenilor care îl imploră. Vanitos, Inorogul nu manifestă niciodată slăbiciunea de a-i convinge pe cei din jur de valoarea sinelui. Personaje cu structuri caracterologice opuse și din tagme opuse, Șoimul și Hameleonul, sînt angajate să-i construiască elogiul în termenii unicității. Opoziția pe mai multe planuri a celor ce receptaseră valoarea *rarissimă* a Inorogului nu rămîne

fără semnificație. Divulgînd plebeian sacralizarea comisă de Șoim, Hameleonul folosește un silit comparativ de superioritate atrăgînd atenția asupra staturii spirituale copleșitoare a Inorogului, mai presus decît orice zeitate: „cu nespuse laude pre Inorog a lăuda și preste cer lauda a-i rîdica să siliia și, încă cu putință de ar fi fost, toate tropurile ipervolicești unul peste altul grămădind, scaun decît a lui Zeus mai înalt preste ceriuri i-ar fi aședzat". Mai mult, Hameleonul este adus în repetate rînduri de un autor maliţios în situația de a face encomionul Inorogului inegalabil și pur, „în toată vredniciia străluminat și în toată bunătatea curat", forțat să-și recunoască astfel inferioritatea cuprins de umilința mistică a puterii cornului tămăduitor: „Înalțe dară cereștii cornul slăvii lui și, dintr-a mele dzile scurtînd, dzilele lui înmulțască...". Comparația cu soarele și luna, „ca soarele de luminos, ca luna de arătos", menține într-un limbaj metaforic ideea valorii supreme, complinită și prin imaginea poetică „Statul chiparosului", plasată în contextul, realizat cu termenii poeziei erotice orientale, în care se face portretul unui chip iubit. Poezia persană include cu predilecție motivul chiparosului, arborele paradisiac, pentru a întruchipa „statura ființei iubite, evocînd simbolul zaratustrian al omului suprem"[27]. În textul cantemirian imaginea chiparosului este un instrument poetic convergent cu hiperbolele, pînă aici amintite, în definirea visatului arhetip al perfecțiunii întrupate de Inorog. Noțiunea de om perfect *(Insân kâmil)*, în concepția islamică, se leagă de divinizarea filosofică a intelectului[28], eufemistic sau direct revalorificată în *Istoria ieroglifică*. Pro-

[27] *Catrene persane*, ed. cit., cuvînt înainte de Otto Starck, p. 11.

[28] Louis Massignon, *Opera minora*, Paris, 1969, p. 108.

iectîndu-şi umbra ideală, povestitorul aspiră spre perfecţiune, poate în conştiinţa clară a ceea ce este imperfect în el. Povestindu-i pe ceilalţi, situaţi pe o treaptă inferioară, Cantemir se povesteşte pe sine, real şi ideal totodată. În ipostaza idealităţii, ca perfecţiune şi atotputernicie treptat cîştigate prin ascensiunea calitativă a eului în crescîndă contradicţie cu mediul agresiv, recunoaştem o formă *sui generis* de *hybris,* nepedepsit, pentru că în Olimpul *Istoriei ieroglifice* trăieşte însuşi Inorogul trecut spre „ne-moarte", hiperbolic aşezat pe un scaun mai înalt decît al lui Zeus.

Gestul eroului de a înfrunta zeul se citeşte în predispoziţia generală de frondă a Inorogului, însă sublimat, ca exponent al forţei spirituale şi nu fizice. Mai mult, renunţarea la clişeul mitologic întăreşte ideea *hybrisului :* Inorogul riscă acel refuz al Afroditei, singularizîndu-se împotriva legilor sacre ale naturii, pentru a se declara puternic în libertatea pe care i-o dă protecţia beneficei Artemis (la Cantemir Diana)[29], „femeia munţilor sălbatici", cum a numit-o Eschil. Particular acestei opţiuni pentru masca Inorogului rămîne ideea de egal şi nu de complementar, de aici şi singularizarea absolută. „Seniorul cu licorna"[30] conţine un nou sens al emblemei, care du-

[29] Metafora mitologică realizată de Cantemir transcrie opoziţia între cele două zeiţe, amintită de Homer în imnul Afroditei şi de Euripide în *Hippolyte,* unde Artemis declară ura faţă de Afrodita ; Vezi Mircea Eliade, *Histoire des croyances et des ideés religieuses,* I, *De l'âge de la pierre aux mystères d'Eléusis,* Paris, 1976, p. 291, unde Artemis este interpretată „prin excelenţă, zeiţa virgină, ceea ce, la origini, putea să se înţeleagă ca liberă de jugul matrimonial". Acelaşi sens e adoptat de Cantemir în adversitatea pentru zeiţa dorinţei.

[30] Şerban Cioculescu, *Le Seigneur à la Licorne* (sinteză asupra operei lui Cantemir) în *Secolul* 20, 11—12, 1973.

bleză explicația refuzului prin *hybris*. Atitudinea se asociază îndrăznelii de a lupta cu Fortuna. Inorogul parează temerar accidentele conflictuale cu puterea unei aspre și îndelungate experiențe, „de vréme ce din tinerețe și așé și din copilărie cu furtuna a mă giuca și în tot chipul a mă lupta obiciuit și deprins sînt". Vărsîndu-și „toate sigețile din tolbă" asupra lui, Fortuna îl dezleagă din robie prin prea-multul loviturilor, netezind calea tăriei și libertății spirituale. Geniul este adus în postura înfrîntului nu de un egal al său, ci de „viclenii muritori", deasupra cărora se va ridica „izbînditor în dzua mîniii". Evoluat de la frondă la o concepție dialectică asupra sorții, Inorogul își intimidează adversarul ignorant (Crocodilul) cu un discurs de cea mai clară esență existențialistă asupra morții dată omului încă de la naștere. (II, p. 130—136.) Luciditatea asupra propriei condiții exclude spaima de moarte, privită acum ca necesitate înțeleasă. De aici libertatea și tăria înțeleptului de a-și face din atotputernicia rațiunii un scut de care să se lovească „sorțul pe carile îndrăptnică furtuna aducîndu-l, scutul sufletului vitejesc a-l sprijini i să cade". Prin „supțire meșterșug", slujindu-se de cuvînt și mintea strălucită, Inorogul „slobod și nebetejit scăpă" din primejdie ; o altă nuanță la încercarea oedipiană în fața sfinxului.

Apogeul dezlănțuirii eului perfect este atins în „harmonia tînguioasă" a captivului, episod digresiv în povestire, replică, a geniului destructiv, la mitul cosmogonic. Imixtiunea orgoliului, ca mobil psihic, intră în combinație cu imaginația pasionată și erudiția unui veritabil răzvrătit luciferic ce trece printr-un *processus* de individuație. Nu „ieremiada" inaugurală atrage atenția, cît devenirea sinelui de la psihomachie spre dorința destructivă exprimată într-o cascadă de *imposibilia*, enumerare, în forma imprecației, de fenomene cataclismice. „Cernite

cîntecele", cu hiperbolică rezonanţă circumterestră, alcătuiesc o melancolică monodie, brusc preschimbată în indignate blesteme şi imperative consolatoare. E dobîndirea gradată a conştiinţei pierderii armoniei cosmice care se relevă în această trecere: „Ce mîngăiare i-au rămas? Nici una. Ce sprijeneală i-au rămas? Nici una. Ce priietin i să arată? Nici unul. Munţi, crăpaţi, copaci, vă despicaţi, pietri, vă fărîmaţi! *Asupra lucrului ce s-au făcut* (s.n.) plîngă piatra cu izvoară, munţii puhoaie pogoară [...]. Clătească-să ceriul, tremure pămîntul, aerul trăsnet, nuîrii plesnet, potop de holbură, întunérec de negură vîntul să aducă [...]. Mute-se Arcticul, strămute-se Andarticul, osiia sferească în doaî să să frîngă [...] stihiile toate tocmirea să-şi piardză, orînduiala bună în véci nu mai vadză, toate îndrăpt şi-n stînga să să-nvîrtejască, de jeale să să uluiască, de ciudă să să amurţască şi *dreptatea Inorogului în véci povestească.*" (II, p. 137—139; s.n.) Sublinierile pun în evidenţă cauza subiectivă a recursului la tema catastrofică şi întoarcerea la negurile primare, viziune construită din unghiul „omului perfect", revoltat în conştiinţa frustrării sinelui excepţional. Specia „plîngerii" (τρενωι) identificată, de Panaitescu *, a fi model pentru Cantemir, fusese foarte frecventă în literaturile lumii. Urmărirea *toposului* invocării naturii pentru bucurie sau plîngere, de la textele homerice şi Eschil [31], la textele biblice şi literatura medievală sau renascentistă, indică pe de o parte răspîndirea, pe de altă parte convenţionalismul utilizării lui. În *Istoria ieroglifică* exagerarea depăşeşte convenţia, printr-o legitimare interioară a pasiunii stîrnite de spiritul prizonier. Tînguirea este încredinţată imensi-

---

* Vezi nota 2, vol. II, p. 137.

[31] *Apud* E. R. Curtius, *op. cit.*, p. 112, Prometeu invocă martori ai suferinţei lui: soarele, pămîntul, cerul, marea.

tăţii cosmice. Poetul liric transformă textul într-o oglindă ce reflectă în termenii barocului erudit cataclismul psihic, o imensă suferinţă identică numai dezagregării universale. Vestejirea păşunilor şi grădinilor din lăcaşul Inorogului, eden pierdut, ca şi negaţia în invocaţie („Ochiuri de cucoară, voi, limpedzi izvoară, a izvorî vă părăsiţi, şi-n amar vă primeniţi") devin simboluri esenţiale, unul condiţionat de celălalt în asaltul titanian al cosmosului. Intoarse la „eterna pace", elementele cosmice extrase din cărţi de astrologie şi astronomie intră într-un punct zero („să să amurţască"), punct de sosire al zbuciumului sufletesc. Catastrofa cosmică se interpretează ca un fenomen justiţiar, compensator, în care ni se lasă cheia bolţii mari a personalităţii lui Cantemir.

Suferinţa devine pentru Inorog o experienţă iniţiatică, ardere totală, din care înţeleptul iese mai înţelept, învăţat să moară, căci trăind intens, cu raţiunea trează, „princet a muri să învaţă" (II, p. 131). Furtuna sufletului conduce la purificare, la renaşterea spirituală a Inorogului hotărît să reia lupta cu destinul, însă mai abil, într-o vorbire oraculară, „oblică". Asemenea „navarchului" chivernisit din parabolă, el ştie „din furtună liniştea să agonisească". Revine victorios între oameni, ca esenţă superioară recîştigată, şi cu atît mai tolerant, optimist în izbînda adevărului. Prin ideograma Inorogului, în *Istoria ieroglifică, o carte a cărţilor,* universalul Cantemir îşi exprimă alegoric tipul personalităţii sale nelegată de timp şi loc, în această refacere ideală a eului recunoscîndu-se un impuls genial. În ultimă expresie, Inorogul fiind însăşi epifania conştiinţei geniului.

RÉSUMÉ

Panorama allégorique du monde balkanique vers 1700, le roman *Istoria ieroglifică (Histoire hiéroglyphyque)* contribue, par des arguments d'ordre esthétique, à donner à l'écrivain roumain Dimitrie Cantemir une dimension nouvelle, universelle. Par la sublimation des données réelles de l'histoire, il réalise dans ce livre une véritable autobiographie sociale et psychologique, d'une densité et d'une couleur remarquables, cependant que la substance encyclopédique de l'ouvrage révèle un esprit d'une mobilité et d'une capacité d'assimilation hors du commun.

Les quatre parties du livre tentent de mettre en lumière les éléments extérieurs qui ont conditionné le roman, le fond de pensée originale de l'écrivain moldave rapporté à la littérature allégorique universelle, avec ses significations de fronde satirique, ainsi que le mécanisme psychique de cette dramatique évocation autobiographique dominée par l'ombre de l'Unicorne, symbole de l'unicité même de l'écrivain.

Le chapitre Ier, *Les clefs du labyrinthe*, commence par des points de vue nouveaux sur le phénomène de rupture du roman de Cantemir d'avec le contexte national de la littérature des chroniqueurs, qui était dominée par le souci de la vérité historique. Créateur désinvolte et passionné, Cantemir prend la liberté de transposer la réalité en allégorie, proposant au lecteur un équivalent transfiguré de l'histoire, dont la lecture implique un exercice heuristique d'imagination, au lieu d'un simple enregistrement d'événements assaisonné de développements moralisateurs spécifiques pour les productions des chroniqueurs. A partir

de ce moment, la littérature roumaine réalise une mutation de langage et de vision. L'abandon des modèles humains héroïques imposés par les Ureche et les Costin est compensé, chez l'auteur de l'*Histoire hiéroglyphique*, par l'analyse de la vie intérieure de l'individu, entraîné dans un contexte social particulier où l'on entrevoit des essences d'une valeur universelle. Par son aventure politique, l'Unicorne inscrit une parabole dont les significations se projettent en dehors du temps et de l'espace limités du roman. Cantemir dépeint en lui un type original de héros, qui affronte sans armes les ridicules embarras de l'existence propres aux personnages politiques. La fable extravagante de l'*Histoire hiéroglyphique* renouvelle radicalement le style narratif de la littérature évoluée, en raffine le sens et décide ainsi du sort de l'art roumain du récit, pour lequel la phase de la prose traditionnelle des chroniques, en grande mesure fonctionnelle, avait constitué une première étape.

Si Cantemir a opté pour un *sensus allegoricus*, c'est — selon notre interprétation, confirmée par les déclarations de l'auteur — non seulement en raison des contraintes exercées par ses contemporains, mais en premier lieu pour le plaisir de se livrer a des substitutions symboliques dont le but est d'offrir à la curiosité et à la perspicacité de la société roumaine une réplique du *Conte du tonneau*, le malicieux opuscule de Swift. Polyglotte et érudit, Cantemir a cultivé avec aisance la littérature allégorique du monde, depuis *Panciatantra* et le *Physiologos* médiévaux jusqu'à la poésie byzantine en travesti attribuée à Prodromos, fasciné comme un humaniste de la Renaissance par cette alchimie spirituelle du langage. La luxuriante efflorescence du roman rend toutefois celui-ci irréductible à aucun des modèles analysés au long de la présente étude. Bien qu'il utilise le masque zoomorphe pour mettre en lumière les types caractériels, Cantemir ne se cantonne pas pour autant dans „la langue d'Esope". Son livre, conçu à la fois dans le style du byzantinisme littéraire et du baroque spécifiquement oriental, est unique dans son genre, pouvant être considéré comme un fait artistique situé à mi-chemin entre l'allégorie animalière primitive et l'allégorie moderne, basée plutôt sur l'ambiguïté que sur les substitutions. Tout comme les auteurs d'allégories de l'époque élisabéthaine, Cantemir pouvait être accusé de créer „des figures par trop énigmatiques", car le métaphorisme baroque, loin de se restreindre à l'être humain,

s'étend aux choses, aux phénomènes sociaux et psychologiques, à la nature terrestre et aux éléments cosmiques. Forme de littérature „à message retardé", l'*Histoire hiéroglyphique* est conçue comme une illustration du principe esthétique „voiler afin de mieux dévoiler". L'écrivain sait que la „réalité voilée" se révèle et cette révélation est une forme d'interprétation.

Nous avons situé, comparativement, le conte allégorique de l'*Histoire hiéroglyphique* dans une série évolutive du genre, établissant ce qui sépare le type de la personnification des concepts abstraits dans le symbolisme du *Roman de la rose*, la figuration de la hiérarchie sociale anglaise par des masques ornithomorphes dans le poème *Le Parlement des oiseaux* de Chaucer, ou la satire *Les Animaux parlants*, de Casti, qui procède de l'esprit des Lumières. Etant donné que ce dernier est en somme, un continuateur conventionnel de la fable française classique, Cantemir, de par sa structure mentale et son goût pour la satire acide, se rapproche plutôt de l'esprit du poème britannique, moins les accents galants puisés par Chaucer dans la littérature courtoise. Les nouveaux sens donnés aux masques dans le roman du prince moldave apportent un contenu moral original, conforme à la personne réelle qu'ils recouvrent pour mieux la découvrir. Ainsi, le masque classique du loup, symbole de rapacité et de ruse, est attribué dans l'*Histoire hiéroglyphique* à un personnage philosophe et prudent, qui résiste stoïquement aux agressions du milieu. C'est là un exemple parmi beaucoup d'autres qui prouve que l'écrivain roumain, contrairement à Casti, a su rompre avec les modèles classiques qui, adoptés tels quels, n'auraient pas „collé" exactement aux personnes réelles en cause. En réévaluant le contenu des masques, nous apportons — ici comme en d'autres points de notre analyse — des arguments fondés sur les resources qu'ont valu à Cantemir sa vaste culture et la profonde originalité de son esprit. Il a traversé la littérature roumaine et la littérature universelle avec le cortège de ses hiéroglyphes auxquels la sève historique du sud-est européen, toujours en équilibre instable, a donné une nouvelle vie.

En écrivant un roman en „hiéroglyphes", en langage chiffré, le prince philosophe faisait semblant de tout enfermer „sous le verrou du silence". En effet, la réalité contemporaine reflétée dans l'optique de l'auteur serait demeurée illisible, surtout pour la postérité, si Dimitrie Cantemir, sachant que la publication du livre était exclue, n'avait eu soin de laisser une „échelle", un

glossaire donnant la clé des signes. A part le caractère de jeu et de raffinement qu'il confère au livre, le choix du code hiéroglyphique représentait peut-être la contribution de Cantemir aux débats qui eurent lieu au XVII^e et au XVIII^e siècles sur la possibilité d'instituer un alphabet universel basé sur les hiéroglyphes. En une courte incursion dans ce domaine, nous avons tâché de montrer que l'encyclopédiste roumain n'était pas étranger à ces préoccupations et, mieux encore, était même un „dessinateur" de nouveaux signes. A ceci près que le langage ésotérique adopté dans le roman est une réplique littéraire, et non pas scientifique, à l'obsession hiéroglyphique crée par l'égyptomanie d'Athanasius Kircher : l'érudit roumain se retranche dans la formule excentrique du maniérisme littéraire.

Nous estimons superficielle et simpliste l'opinion selon laquelle un unique roman aurait servi de modèle à Cantemir : l'*Aethiopica* d'Héliodore. En réalité, l'*Histoire hiéroglyphique* — ouvrage aussi ample comme fond d'idées que subjectif comme motivation psychologique — n'a retenu du roman grec susmentionné que l'idée de l'ordre temporel du récit *(in medias res)* ; en échange, l'allégorie, les détails de structure, le contenu autobiographique, l'esprit et la finalité du livre sont autant d'éléments qui différencient les deux ouvrages. Nous avons, au cours de l'analyse, souligné, avec des citations de Cantemir à l'appui, combien grande était sa conscience d'écrivain, combien il cultivait et recommandait aux autres l'originalité et la liberté créatrice, afin de surpasser les modèles et de „transformer la rhétorique en poésie". Il exhortait les Roumains à se fabriquer une flûte qui ait son propre son, car „autrement nous ne serons jamais que des apprentis et d'autres seront les maîtres." La kaléidoscopique *Histoire hiéroglyphique* et l'accomplissement de son idée d'audace créatrice.

Ce qui est représenté dans le „théâtre" de l'*Histoire hiéroglyphique*, c'est le drame de l'auteur, de sa frustration et de son obsession de vérité et de justice. Ayant découvert le mobile psychologique du roman et son sens manichéen, nous avons groupé autour de l'Unicorne les personnages qui prononcent des discours axés sur l'idée de vérité en tant que puissance idéalement dominante du monde. Perpétuellement en lutte avec son opposé (le mensonge), amplement illustré par les actions du Caméléon, la vérité poétique finit par imposer son idéal dans la partie finale — sententieuse et idéalisée — du roman. Bien mise

en valeur, cette idée donne substance et raffinement au livre, qu'elle définit comme une allégorie moderne de la lutte pour la vérité, pour la révélation des sens cachés de l'existence.

Pour clore le chapitre, nous avons caractérisé la livre comme une autobiographie écrite orgueilleusement, à la troisième personne, dans une forme presque dramatisée, dictée par le tempérament extraverti de l'auteur-personnage. Celui-ci a conçu l'*Histoire hiéroglyphique* dans les termes d'une autobiographie polémique, jouée au „théâtre des lecteurs" définitivement conquis par la solitude spirituelle d l'Unicorne, cet inadapté supérieur.

Le IIe chapitre, *De la satire à l'anamorphose*, représente une analyse approfondie du texte où sont mis en évidence, d'une part, l'esprit des Lumières, présent avant la lettre chez l'écrivain roumain, et, d'autre part, les innovations artistiques de celui-ci, parfois poussées jusqu'à la caricature et à la déformation, dans la description du monde. Paraphrasant le titre d'un autre ouvrage de Cantemir, nous avons défini l'*Histoire hiéroglyphique* une „querelle" de l'Unicorne avec le monde. Il s'agit d'une expérience existentielle restructurée dans une intention satirique. L'auteur-personnage était entré dans une „dure disharmonie" avec le monde et cette contradiction ne pouvait être résolue en faveur de son extrême subjectivité que dans le domaine de la fiction. Afin de déterminer les causes sociales et psychologiques de son attitude satirique, nous avons formulé certaines considérations esthétiques hégéliennes. La conscience de sa génialité frustrée sur le plan social était des plus aiguës chez ce „prince de l'esprit", comme Cantemir a été fort justement qualifié. D'où l'acharnement de notre noocrate contre l'état moral d'une société contemporaine qui avait rompu avec la vertu et avec la vérité. Nous avons précisé en quoi la satire allégorique cantemirienne diffère de la position de Montesquieu ou de Swift, relevant que ses attaques contre les bases du système le transforment, de censeur, en prophète de l'effondrement de la Cité de l'Epithymie. Ce visionnaire avait l'intuition du paroxysme caractéristique pour les fins d'époque.

Avec de nombreuses preuves fondées sur le texte à l'appui, nous avons pu affirmer que ce roman écrit en 1705 concentre en lui tout un système d'idées typiques pour les Lumières. Ainsi, le penseur roumain invoque la *juste raison* qui devrait gouverner le monde et la société. Dans une suite de discours pro-

'noncés „sur la scène", on voit prendre corps petit à petit la personnalité d'un *libre penseur de l'époque des Lumières*, d'un porte-drapeau de la *liberté naturelle* de l'individu, du triomphe de la raison sur la tyrannie fanatique. La chauve-souris se déclare *homme libre de l'univers* adepte de la Cosmopolis utopique des futurs adeptes de la philosophie des Lumières. Les abeilles se révoltent au nom de la *justice* et de l'*égalité*, formulant dans un vocabulaire sententieux la figure idéale du *vrai monarque*, bon et éclairé. Le *sic volo, sic jubeo*, prononcé plus d'une fois par le Corbeau-empereur de l'*Histoire hiéroglyphique*, donne le ton au plus véhément chapitre critique : la satire de la monarchie absolue. La colère antidespotique de facture intellectuelle, déclenchée avec une extrême violence d'expression, situe Cantemir parmi les précurseurs du radicalisme révolutionnaire français du siècle des Lumières.

L'analyse de l'épisode héroï-comique du roman nous a mené à la conclusion que, pour ce qui est de manier avec esprit et précision la parodie comique, Cantemir a été le digne précurseur de Budai-Deleanu. La „joyeuse guerre" des insectes contre les oiseaux de proie et les quadrupèdes, entreprise dans les buts les plus élevés à cause de l'infatuation des „gros corps", tombe dans le ridicule et se solde par des résultats minimes. Cette parodie vise à fustiger la haute société belliqueuse, enkystée dans un rythme vicié de vie féodale lourde et périmée. Cette petite épopée héroï-comique écrite en langage hiéroglyphique, dans l'esprit de la *Batrachomyomachie* pseudo-homérique, a pu être comparée, pour la violence de sa satire contre le conservatisme féodal, à la célèbre parodie de Voltaire *La Pucelle d'Orléans*.

L'intérêt de Cantemir pour la physiognomonie des masques, en tant que moyen d'expression du caractère, est interprété dans la perspective des débats pseudo-scientifiques qui ont agité la culture occidentale du temps. Sous le titre *Masque et esprit*, nous avons souligné l'originalité de Cantemir dans la mise en valeur littéraire de cette correspondance, qui devient un terrain extrêmement fertile pour la caricature.

L'*Histoire hiéroglyphique* est le premier texte roumain de littérature évoluée qui fasse l'éloge de la beauté et de l'amour. Il recompose dans le domaine imaginaire le prototype de la féminité énigmatique et séduisante, dont l'auteur est le premier à subir la fascination. Les pages où il fait l'analyse des psychologies subjuguées par Eros donnent la mesure de la fantaisie poétique

de l'écrivain roumain, initié à la pathétique poésie d'amour de l'Orient persan. C'est toujours l'art de l'Orient qui lui a inspiré les descriptions empreintes de maniérisme des paysages fantastiques, des cités imaginaires, des allégories fignolées, sur lesquelles nous nous sommes longuement étendu.

Le deuxième chapitre prend fin délibérément par certaines considérations sur la caricature déformatrice, en tant que dernier degré de l'attitude satirique. L'anamorphose des caractères et du jugement est due à la réfraction de la réalité par „l'oeil de l'esprit". En estrapolant à partir des beaux-arts, nous avons considéré que l'*Histoire hiéroglyphique* offre une anamorphose qui tient de la psychologie, et non pas de „l'oeil corporel", comme l'eût appelé Cantemir pour le distinguer de l'oeil affectif. Une digression sur la magie de l'anamorphose dans l'esthétique européenne et le rôle du miroir déformant fournit, de notre point de vue, des précisions théoriques nouvelles sur l'art de Cantemir et permet de voir en lui l'un des maîtres du manièrisme dans la littérature de l'Europe.

Le IIIe chapitre traite de la narration, de l'ordre temporel, de la durée et des digressions telles que lettres, rêves, récits explicatifs, qui servent la logique narrative de l'écrivain. S'il fallait ramener à un type défini l'intrigue du roman, nous opterions, en vertu d'arguments théoriques assez solides, pour „l'intrigue apologétique", axée sur le destin de l'Unicorne. En ce qui concerne l'action des personnages et des groupes antagonistes, nous avons relevé l'existence de deux types de construction. La première partie du roman présente le type de la „construction étagée", alors que la seconde partie peut être définie comme une „construction parallèle". Quant à l'ordre et à la durée du récit, l'*Histoire hiéroglyphique* confirme non seulement la liberté de l'auteur dans la pratique narrative, mais aussi son penchant à disserter dans le cadre du roman sur le concept d'ordre temporel et sur la durée de la narration en rapport avec le temps historique réel.

Les *discours fictifs*, introduits par de courtes, interventions de l'auteur et prononcés „sur la scène", devant le public, constituent le *récit en représentation*, qui l'emporte sur la relation dans la première partie du roman. De telles tirades éclairent peu à peu la biographie confuse du *Strouthiokamelos* et le style *direct* donne au lecteur l'illusion de l'authenticité. Dans la structure de

chaque discours, Cantemir respecte ou parodie les règles de la rhétorique classique, en fonction du type mental et moral assigné par lui à chacun de ses personnages. En discourant les uns sur les autres, les orateurs se racontent eux-mêmes. L'analyse de la forme, de la finalité et du rôle narratif des discours les plus représentatifs nous a amené à juger de l'effet psychique qu'ils sont appelés à exercer sur l'auditoire. L'écho et les commentaires en sourdine deviennent la marque des mentalités et des sentiments. Le discours mental — forme rare, apparentée à l'analyse psychologique connaît dans le roman de Cantemir l'extériorisation narrative assumée par l'auteur. A moins que le langage mental ne soit reproduit comme un *discours intérieur*, introduit par les formes consacrées.

Notre étude s'est efforcée de déterminer aussi l'importance pour la narration des *lettres fictives*, „documents" complétifs et explicatifs insérés dans la trame du récit. L'écrivain les conçoit (tels quels ou en résumé) selon le style épistolaire du temps, mimant l'authenticité des intrigues politiques tissées par la circulation des lettres. Nous avons illustré par des exemples l'originalité de Cantemir dans l'emploi de ce procédé. D'autre part, si la lettre éclaire l'action qui se déroule sur la scène en pénétrant dans les coulisses des événements, le *rêve prophétique* annonce sous une forme concentrée l'évolution du conflit. Signalons de même l'importance acquise par les symboles qui contribuent à bâtir la vision allégorique : la salamandre, le feu, les oeufs de serpent, le sommet de montagne ; dans la seconde partie du roman, on s'y réfère comme à des signes qui, en s'accomplissant, mènent le destin vers le dénouement. Cet artifice narratif figure assez bien toute l'idée du roman.

L'un des procédés les plus fréquents et les plus intéressants introduit par Cantemir dans le cadre de la narration est le récit édifiant, l'apologue. Il se trouve toujours un ou plusieurs écouteurs, qui provoquent le narrateur par leurs questions, comme dans tout *divan* oriental. En même temps, Cantemir connaît et souvent pratique des structures narratives de type folklorique. Enfin, certaines considérations sur la compétition des récits et des dictons mettent en lumière le caractère moderne du roman et la contribution de Cantemir à l'enrichissement de l'art narratif dans la littérature écrite des Roumains.

Le IVe et dernier chapitre — *L'Unicorne ou la chimère de l'absolu* — sert aussi de conclusion, car nous y avons défini le

sens suprême de ce roman autobiographique, qui est le portrait de la perfection de l'Unicorne, symbole du génie purificateur, condamné à vivre parmi des hommes qui lui sont inférieurs sur le plan moral aussi bien que spirituel. Le parallèle avec les sources orientales du mythe met en évidence la personnalité de Cantemir, par la manière dont il a choisi ou adapté les attributs de l'animal fantastique. Nous avons eu soin, de même, d'examiner la diffusion du mythe dans la littérature et l'art d'Occident, depuis la Renaissance jusqu'aux maniéristes. Quel message Cantemir communique-t-il finalement par ce masque qu'il s'attribue ? Son rêve de représenter un modèle humain idéal qu'un sort ingrat ne parvient pas à entamer ne l'attriste qu'au mode poétique. Dans l'action, il impose avec force ses inégalables ressources spirituelles. Sur le plan héraldique, Cantemir s'est fixé à cet hiéroglyphe, masque de son génie rayonnant.

BCU IASI/CENTRAL UNIVERSITY

INDICE DE AUTORI

Abélard 71
Aelianus, Claudius 26, 250, 257
Agrippa, Cornelius 112
Albérès, R. M. 59, 65, 133
Alciat 38
Alecsandri, Vasile 141
Alexandrescu, Grigore 112
Anghelescu, Mircea 18, 186
Antim, Ivireanul 207, 208
Apuleius 53, 58, 107, 166
Aristofan 26
Aristotel 107, 111, 231
Auerbach, E. 193
Augustin 252

Bacon, Roger 46, 108
Balotă, Nicolae 153, 154
Baltrušaitis, Jurgis 107, 108, 130, 133, 154, 156, 178
Basset, René 19
Battaglia, Salvatore 87
Bădărău, Dan 81, 82
Beaurieux, Rémy 35
Bhose, Amita 20
Birge Vitz, Evelyn 71
Blachère, Regis 119, 240, 250
Blaga, Lucian 250, 258
Bosch, Hieronymus 157
Brant, Sebastian 112, 157, 163
Brezianu, Andrei 32
Brion, Marcel 250
Budai-Deleanu, Ion 15, 95, 244

Caillois, Roger 235
Calderon 43, 66
Camariano, Adriana 22, 23
Cantemir, Dimitrie 1, *passim*
Cantemir, Antioh 79
Caragiale, Ion Luca 63, 79, 122, 209
Carmody, Francis 24
Cartojan, Nicolae 21, 25, 251, 252
Casti, Giambattista 34, 99
Caus, Salomon de 138
Călinescu, George 12, 18, 134, 156, 207, 228
Cellini, Benvenuto 233
Cezar, Iulius 71

Champollion 48
Chassang, A. 53, 55
Chaucer, Geoffroy 23, 34, 35, 36, 37, 38
Cicero 36, 108, 202, 205, 232
Cioculescu, Şerban 204, 255, 265
Cizek, Eugen 53, 109
Colonna, Francesco 45, 126
Comnena, Ana 31
Comorovski, Cornelia 157
Corbin, Henry 147, 151
Costin, Miron 14, 37, 68, 69, 119, 167, 211, 221
Costin, Nicolae 204
Croce, Benedetto 55, 159
Ctesias 256
Curticăpeanu, Doina 12
Curtius, Ernst—Robert 43, 142, 147, 267

Daix, Pierre 56
Dante 9
D'Aquino, Toma 252
David, V. Madeleine 45, 51, 150
Del Chiaro 158
Densuşianu, Aron 12
Domenichino 252
Drimba, Ovidiu 25
Ducrot, Oswald 77, 184
Dumitrescu—Buşulenga, Zoe 35
Duţu, Alexandru 15, 158

Eliade, Mircea 52, 135, 265
Eminescu, Mihai 11, 26, 78, 79, 141, 239
Erasmus 96, 112, 165
Eschil 26, 265, 267

Esop 18, 21, 40, 41
Euripide 26, 53, 265

Ficino, Marsilio 48
Fletcher, A. 27, 29, 30
Forster, E. M. 68
Frederic II 87
Friederich, Hugo 115, 116

Galaction, Gala 140
Genette, Gérard 194, 197, 198, 215
Gorgias 203
Goya 161
Gozzadini, Tommaso 25
Guirand, Félix 19, 134

Hafez 119
Hazard, Paul 81
Hegel, hegelian 78, 79, 149
Heliade Rădulescu, Ion, heliadesc 12, 15, 73, 121, 127, 155, 156
Heliodor 34, 53, 54, 111, 194, 230
Herder 108, 110
Herodot 138
Hesiod 33, 54, 205
Hocke 48, 52, 125, 152, 154, 246, 252
Hogaş, Calistrat 139
Holbein 112, 165
Homer, homeric 26, 33, 53, 98, 143, 193, 265
Horapollon 45, 84
Huizinga, J. 13, 35, 112

Iordan, Iorgu 63
Iorga, Nicolae 186
Isidor de Sevilla 252
Isopescul, S. O. 21

BCU CENTRAL UNIVERSITY LIBRARY

Jonquière 19
Jung, C. G. 13, 151, 248, 249, 251, 252, 254, 256, 258
Juvenal 80

Kircher, Athanasius 44, 46, 47, 48, 125, 126, 128, 131, 150, 154
Kogălniceanu, Mihail 141

La Fontaine 159
Lavater 108, 110, 111
Le Brun, Charles 107, 108
Leibniz 48, 108, 110
Lejeune, Philippe 69
Lennep, J. Van 49, 252
Leonardo da Vinci 24, 25, 125, 152, 154
Lokmân 21
Longos 131, 132, 229
Lorris, Guillaume de 35

Macedonski, Alexandru, macedonskian 84, 101, 127, 141, 142
Machiavelli, Niccolo, machiavelic 14
Mâle, Emile 136
Manolescu, Nicolae 56
Marino, Adrian 66
Maspero, Gaston 43
Massignon, Louis 264
Mateescu, C. N. 254
Meun, Jean de 34, 35
Miclea, Ion 252
Milescu, Nicolae 170
Moldovanu, Dragoș 107, 214
Montaigne 108, 110, 135
Montesquieu 49, 57, 92
Moraru, Mihai 22, 135
Morus, Thomas 129
Moutsopoulos, Evanghelos 142
Muthu, Mircea 27, 135

Nastratin 19, 95
Neculce, Ion 63, 68, 90, 101, 102
Nicolescu, Vasile 258
Noica, Constantin 64, 65

Odobescu, Alexandru 134
Olahus, Nicolaus 258
Olteanu, Tudor 27, 59

Panaitescu, Petre P. 12, 16, 57, 82, 106, 208, 221, 267
Panofsky, Erwin 115
Pann, Anton 21
Papacostea, C. 143
Papadopol, Paul I. 18
Papu, Edgar 58, 59
Paracelsus 163, 248
Pernety, Antoine-Joseph 50
Persius, 80
Petrescu, Camil 228
Philostrate 139, 254
Pirandello, L. 110
Plancy, J. Collin de 166
Platon 62, 65, 92, 185
Pliniu 24, 111, 139, 250, 256, 257
Popovici, Dimitrie 83
Prodromos 21, 22
Protopopescu, Al. 12
Prudentius 35
Pythagora 140

Rafael 252
Rilke 250

Ripa, C. 23, 38, 45, 115, 136, 138, 151
Rousseau, J.-J. 66, 85
Rousset, Jean 66

Sadoveanu, M. 56
Saadi 119, 121, 142
Scaliger 248
Schön, Erhard 133, 178
Schott, Gasparus 126, 128, 135, 144
Scudéry, Madeleine de 154
Selier, Philippe 99
Shakespeare 148
Si Djeh'a 19
Simenschy, Th. 19
Sion, G. 82
Socrate 92, 185
Solomon 108, 118
Sorohan, Elvira 20
Spencer 35
Starck, Otto 119, 121, 264
Starobinski, Jean 67, 122, 125
Stoicescu, Nicolae, 67, 254
Sulzer 108
Swift 32, 49, 57, 81

Șklovski, Victor 58, 183, 202, 206

Tatios, Ahileus 128
Tănăsescu, Manuela 12, 32, 129, 168, 209
Tertulian 252
Tervarent, Guy de 83, 127, 151, 166, 253, 257
Thibaudet, Albert 57
Todorov, Tzvetan 68, 77, 184, 187
Tomașevski, Boris 193
Typotius 44

Unamuno 110
Ureche, Grigore 14, 37, 83, 137

Vaida, Petru 82, 91
Valerianus, Pierius 44, 45, 84
Vico, Giambattista 43
Vlad, Ion 240
Voltaire, 49, 58, 83, 99

Zumthor, Paul 16, 34, 70, 205
Zuccari 115

Wissowatius, Andrei 82
Wolff 108

BCU IASI CENTRAL UNIVERSITY LIBRARY

CUPRINS

BCU IASI/CENTRAL UNIVERSITY LIBRARY

23.03.2006

BCU IASI/CENTRAL UNIVERSITY LIBRARY

Cheile labirintului 9

1. Tradiție și discontinuitate ; 2. *Sensus allegoricus* ; 3. Resemantizarea alegoriei ; 4. „Ascunsa ieroglifie" ; 5. „Informuirea" fluierului ; 6. Obsesia adevărului ; 7. Autobiografie reprezentată.

De la satiră la anamorfoză 75

1. „Dizarmonia" Inorogului cu lumea ; 2. Idei iluministe ; 3. Ironia și eroicomicul ; 4. Masca și sufletul ; 5. Imaginarul și Eros, în fine ! 6. Artificii manieriste : cetatea imaginară, statuia automată, fantasticul natural, exoticul alegoric ; 7. Viziunea anamorfotică și „ochiul sufletului".

Armonizarea părților și „povestea pricinii" . 181

1. Construcția romanului. Cadrul povestirii ; 2. Ordinea și durata ; 3. Retorisirea „autentică" și ecoul ; 4. „Documentul" epistolar ; 5. Visul profetic sau noaptea de foc a Hameleonului ; 6. Inserția poveștii explicative.

Inorogul sau himera absolutului 245

1. Adaptarea mitului ; 2. Sensul însingurării „Inorogului de crivăț" ; 3. Hybrisul, Fortuna și dezordinea cosmică.

Résumé 269
Indice de autori 279

BCU IASI/CENTRAL UNIVERSITY LIBRARY

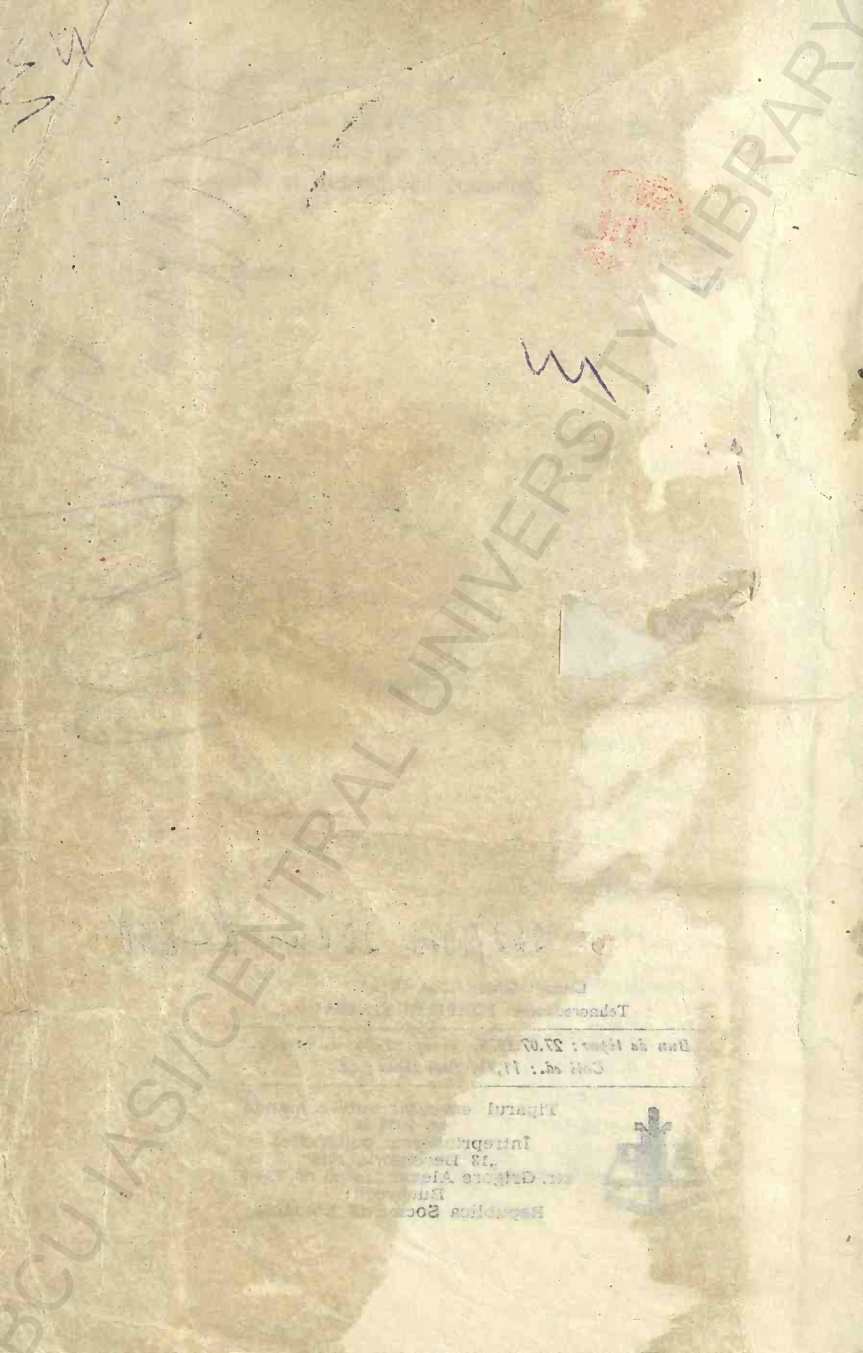
BIBL. CENTRALĂ UNIVERSITARĂ
„M. EMINESCU" IAȘI
242/1988 20 cm L-8,50

Lector: GABRIELA OMĂT
Tehnoredactor: POMPILIU STATNAI

Bun de tipar: 27.07.1978. Tiraj: 9400 ex. broșate.
Coli ed.: 11,91. Coli tipar: 18.

Tiparul executat sub comanda nr. 2039 la Întreprinderea poligrafică „13 Decembrie 1918" str. Grigore Alexandrescu nr. 89—97 București Republica Socialistă România

BCU IAȘI CENTRAL UNIVERSITY LIBRARY


BCU IASI/CENTRAL UNIVERSITY LIBRARY

BCU IASI/CENTRAL UNIVERSITY LIBRARY

BCU IASI/CENTRAL UNIVERSITY LIBRARY

BCU IASI/CENTRAL UNIVERSITY LIBRARY

BCU LASSIC SIMON FRASER UNIVERSITY LIBRARY